کاغذِ آتش زدہ



گوپی چند نارنگ

کاغذِ آتش زدہ

یوں تو گوپی چند نارنگ کے مضامین ان کی بہت سی کتابوں میں شامل ہیں لیکن اُن کے تنقیدی مضامین کے خاص مجموعے درج ذیل ہیں جن میں یک گونہ موضوعی وحدت بھی پائی جاتی ہے:

(1) ادبی تنقید اور اسلوبیات (1989)

(2) ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت (2004)

(3) جدیدیت کے بعد (2005)

(4) اردو زبان ولسانیات (2006)

(5) فکشن شعریات: تشکیل وتنقید (2009)

اس کے علاوہ گوپی چند نارنگ کے تقریباً ایک سو مضامین ایسے ہیں جو ادھر ادھر رسائل و جرائد میں بکھرے پڑے ہیں اور کسی تنقیدی مجموعے میں شامل نہیں ہیں۔ ایک کڑے انتخاب کے بعد زیرنظر مجموعے میں فقط 53 مضامین کو شامل کیا گیا ہے جس سے اس کتاب کی حیثیت سنگ میل کی سی ہوگئی ہے۔

Cover Painting : Chandana Khan
Cover Design : Biplab Kundu

یک قلم کاغذِ آتش زدہ ہے صفحۂ دشت
نقشِ پا میں ہے تبِ گرمیِ رفتار ہنوز

— غالب

کاغذِ آتش زدہ

(پچھلے پچاس برسوں کے تنقیدی و تحقیقی مضامین جو کسی مجموعہ میں شامل نہیں)

گوپی چند نارنگ

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی

Kaghaz-e-Aatish Zadah

by

Gopi Chand Narang

ISBN 978-81-8223-862-9

سنہ اشاعت	:	2011
پہلا ایڈیشن	:	500
قیمت	:	590 روپے
کمپوزنگ	:	محمد موسیٰ رضا
مطبع	:	عفیف آفسیٹ پرنٹرس، دہلی۔110006

Published by

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE

3108, Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6 (INDIA)
Ph: 23214465, 23216162, Fax: 0091-11-23211540
E-mail: info@ephbooks.com,ephdelhi@yahoo.com
Website: www.ephbooks.com

فہرست

حصہ اول

حصہ دوم

ان تمام مدیران محترم اور برگزیدہ ہستیوں کے نام
جن کے موقر رسائل و جرائد میں یہ مضامین
شائع ہوئے اور جن کے توسط سے یہ
قارئین تک پہنچے اور جن کے احسان و امتنان
سے کوئی لکھنے والا بری الذمہ نہیں ہوسکتا۔

رنگِ تمکینِ گل و لالہ پرِ افشاں کیوں ہے
گر چراغانِ سرِ رہ گزرِ باد نہیں

— غالب

دیباچہ

ان مضامین کی بھی ایک کہانی ہے جس کی کئی کڑیاں میری زندگی کی داستان سے جڑی ہوئی ہیں۔

میں نے اپنا پہلا مضمون اکبرالہ آبادی پر 1953 میں اس وقت لکھا جب میں دلّی کالج میں ایم اے کر رہا تھا۔ اس زمانے کے ادبی رسائل و جرائد میں نگار کی بڑی دھوم تھی چنانچہ میں نے یہ شکستہ بستہ تحریر نیاز فتح پوری کو بھجوادی۔ چند روز میں مجھے ان کا دو سطری پوسٹ کارڈ ملا اور اگلے مہینے مضمون نگار میں شائع ہوگیا۔ اسی سال آل انڈیا اورینٹل کانفرنس احمد آباد میں منعقد ہونا طے پائی۔ محترمی و مشفقی خواجہ احمد فاروقی کے مشورے پر میں نے بھی اس میں شرکت کا پروگرام بنایا اور کانفرنس کے اورینٹل سیکشن کے لیے ایک تحقیقی مضمون 'اردو ادب میں اتحاد پسندی کے رجحانات' لکھا جسے وہاں اورینٹل سیکشن کے اجلاس میں پیش کیا۔ صدارت نجیب اشرف ندوی کی تھی۔ علمی حلقوں میں ان کا بڑا نام تھا۔ وہ اس زمانے میں انجمن اسلام اردو ریسرچ انسٹی ٹیوٹ کے ڈائریکٹر تھے اور سہ ماہی نوائے ادب کے اڈیٹر بھی تھے۔ اردو کے علمی و تحقیقی جرائد میں معارف، برہان، اردو ادب اور نوائے ادب کا شہرہ تھا۔ میں نے اپنے مقالہ کا پہلا حصہ کانفرنس میں پیش کیا تھا کیونکہ وقت کی پابندی تھی۔ ندوی صاحب کو مضمون پسند آیا، انھوں نے حوصلہ افزائی فرمائی اور کہا کہ مضمون مکمل کر کے انھیں بھجوادوں، وہ اسے اپنے رسالے میں شائع کریں گے۔ اس کانفرنس میں کئی نامی گرامی ہستیوں سے شرف نیاز حاصل ہوا۔ میں نے کہیں لکھا ہے کہ مندوبین کو گجرات ودیا پیٹھ میں ٹھہرایا گیا تھا، وہاں اگلے روز نوجوان

وارث علوی اپنے کچھ ساتھیوں کے ساتھ وارد ہوئے اور خواجہ صاحب اور مجھے اندرون شہر دکھانے اور لنچ کرانے کے لیے لے گئے۔ بہرحال میرا مضمون نوائے ادب میں 1955 میں دو قسطوں میں شائع ہوا۔ اس کے بعد مجھے نیاز فتح پوری اور نجیب اشرف ندوی جیسے مشفق بزرگوں کی سرپرستی ہمیشہ کے لیے حاصل ہوگئی۔ اسی زمانے میں میرے مراسم ڈاکٹر سید عابد حسین، امتیاز علی عرشی، قاضی عبدالودود، مسعود حسن رضوی ادیب، محی الدین قادری زور اور مالک رام سے بھی قائم ہوگئے۔ انجمن ترقی اردو علی گڑھ میں آل احمد سرور آگئے تھے۔ 'ہماری زبان' اور 'اردو ادب' باقاعدگی سے نکلنے لگے۔ ان بزرگوں کے زیر سرپرستی میں گاہے گاہے ان جریدوں میں بھی لکھنے لگا۔

یہی زمانہ تھا جب مولانا صلاح الدین کا ادبی دنیا اور پہلے دور کا ادب لطیف آخری سانسوں پر تھے کہ دیکھتے ہی دیکھتے ادبی افق پر 'نقوش' شخصیات نمبر اور آپ بیتی نمبر کی دھوم مچ گئی۔ ہر طرف نقوش کی گونج سنائی دینے لگی۔ اسی دوران اپنے خاص نمبروں کی تیاری کے لیے دو تین بار محمد طفیل دہلی آئے۔ ادبی جلسوں میں ان سے ملاقاتیں ہوئیں اور ان کے کہنے پر میں نقوش کے لیے لکھنے لگا۔ 'آج کل' سے جوش ملیح آبادی کراچی جا چکے تھے۔ وہاں عرش ملسیانی، بلونت سنگھ، جگن ناتھ آزاد، کنور مہندر سنگھ بیدی سحر، بسمل سعیدی ٹونکی، ہری چند اختر وغیرہ کی چوکڑی جما کرتی تھی۔ ادھر کراچی سے 'ماہِ نو' نکلنے لگا جس کے مدیر رفیق خاور تھے۔ میں آج کل اور ماہِ نو دونوں میں کبھی کبھی لکھنے لگا۔ اسی دوران کئی سال کے لیے مجھے وسکانسن یونیورسٹی جانا پڑا۔ بیچ میں میں ایک دو سال کے لیے آیا پھر چلا گیا۔ یوں یہ سلسلہ قدرے ٹوٹ سا گیا۔ ویسے بھی اس زمانے میں میری زیادہ دلچسپی لسانیات اور تحقیق میں تھی۔ میرے بہت سے معاصرین نقاد تھے لیکن میں نے خود کو نقاد کبھی نہیں سمجھا (اب بھی مجھے کوئی خوش فہمی نہیں)۔ اس دوران 1967 میں جب میں وسکانسن کے پہلے سفر سے واپس آیا ہوا تھا کہ علی گڑھ جانا ہوا اور آل احمد سرور، خلیل الرحمٰن اعظمی،

خورشیدالاسلام اور وحید اختر سے رہ و رسم بڑھی۔ رشید احمد صدیقی کے بعد سرور صاحب شعبہ سنبھال چکے تھے۔ انھوں نے جدیدیت پر ایک بڑا سمینار کرایا۔ اس موقع پر مجھے بھی مضمون پڑھنے کو کہا گیا۔ میں نے فراق اور فیض کے حوالے سے اپنا انگریزی مضمون پڑھا جو بعد میں پراگ چیکوسلواکیہ کے Neo Orient میں شائع ہوا۔ اس سمینار میں شمس الرحمٰن فاروقی بھی شریک ہوئے اور ان سے بھی ملاقات ہوئی۔ اسی زمانے میں میرا ایک مضمون نظیر اکبر آبادی یا عظمت اللہ خاں پر نقوش لاہور میں چھپا تھا۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے اس کا ذکر علی گڑھ کے ادبی حلقوں میں کیا۔ آل احمد سرور اور احتشام حسین تو کرم فرماتے ہی تھے، خلیل الرحمٰن اعظمی کا معاملہ الگ تھا۔ کچھ ہم عمری کچھ ذہنی رفاقت کچھ اخلاص باہمی عجیب وغریب رشتہ استوار ہوتا چلا گیا۔ شام کے ناؤ نوش میں ہم لوگ علی گڑھ کے کچھ نوجوان ادیبوں کے ساتھ شریک ہوتے۔ ایسے ہی کسی موقع پر میرے نقوش والے مضمون کی تعریف کرتے ہوئے خلیل صاحب نے بالاصرار کہا کہ مجھے تنقید پر زیادہ توجہ کرنا چاہیے۔ کچھ مدت بعد میں پھر وسکانسن چلا گیا۔ شب خون کے لیے پہلا خط پروفیسر اعجاز حسین کا آیا تھا۔ شمس الرحمٰن فاروقی سے یاد اللہ کے بعد میں شب خون کے لیے لکھنے لگا۔ بیچ بیچ میں نقوش، ماہ نو اور اوراق کے لیے بھی لکھتا رہا۔

وسکانسن سے واپس لوٹنے کے دو تین برس بعد 1974 میں میرا تقرر جامعہ ملیہ اسلامیہ میں ہوگیا۔ اب میں خلیل صاحب کے اصرار پر کھل کر اسلوبیاتی مضامین لکھنے لگا اگرچہ دوسرے کام بھی ساتھ ساتھ چلتے رہے لیکن زیادہ پذیرائی ان تحریروں کو حاصل ہوئی اور میری حوصلہ افزائی بھی بہت ہوئی۔ اسی زمانے میں میں نے جامعہ میں تین چار تاریخی نوعیت کے ہندوپاک سمینار منعقد کیے اور ان کی کتابیں بھی شائع کیں۔ یہ کتابیں اگرچہ مرتبات تھیں، تاہم 'اردو افسانہ : روایت و مسائل' میں میرے پانچ مضامین، اور 'انیس شناسی' اور 'اقبال کا فن' میں چار مضامین شامل تھے۔ جامعہ ہی کے زمانے میں 'سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ' اور 'اسلوبیات میر' بھی الگ سے

کتابی صورت میں شائع ہوئیں، لیکن صحیح معنوں میں میرے تنقیدی مضامین کا پہلا باقاعدہ مجموعہ 'ادبی تنقید اور اسلوبیات' 1989 میں شائع ہوا گویا تقریباً چالیس برس کے ادبی سفر کے بعد یہ اپنی نوعیت کا پہلا مجموعہ تھا۔ ہرچند کہ اس وقت تک پچاس ساٹھ مضامین رسائل و جرائد میں ادھر اُدھر شائع ہو چکے تھے، لیکن معاصرین کی طرح متفرق مضامین کے مجموعے شائع کرتے رہنا میں نے پسند نہیں کیا۔ ابھی جامعہ ہی میں تھا کہ تھیوری میں میری دلچسپی بڑھنے لگی اور حسب معمول میں یک موضوعی کتابوں پر توجہ کرتا رہا۔ اس کے بعد کا سفر معلوم ہے۔ بہرحال بشمول پہلے مجموعے کے جس کا ذکر کیا گیا، اب تک تنقیدی مضامین کے جو مجموعے شائع ہوئے ہیں وہ درج ذیل ہیں :

(1) ادبی تنقید اور اسلوبیات (1989)

(2) ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت (2004)

(3) جدیدیت کے بعد (2005)

(4) اردو زبان و لسانیات (2006)

(5) فکشن شعریات : تشکیل و تنقید (2009)

دیکھا جائے تو ہر مجموعے میں ایک اندرونی موضوعی وحدت کارگر ہے مثلاً پہلا مجموعہ اسلوبیاتی مضامین کا ہے، دوسرا ترقی پسندی سے مابعد جدیدیت تک کے منتخب مضامین کا، تیسرا تھیوری سے متاثر عملی تنقیدی مضامین کا، چوتھا اردو زبان سے متعلق مضامین کا اور پانچواں فکشن کے بارے میں مضامین کا۔ یہ سب درجہ بدرجہ بُرے بھلے میرے ذہنی سفر کی منزلوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ متفرق مضامین سب ادھر اُدھر بکھرے رہے اور جس طرح میرے زیادہ منظم اور عالم و فاضل معاصرین اپنے متفرق مضامین کو وقتاً فوقتاً کتابی طور پر شائع کرتے رہے، مجھے یہ توفیق کبھی نصیب نہیں ہوئی۔

اب جو نظر بہ گزشتہ کرتا ہوں اور دیکھتا ہوں تو تقریباً ایک سو مضامین ایسے ہیں

جو ادھر اُدھر رسائل و جرائد میں بکھرے پڑے ہیں اور کسی مجموعے میں شامل نہیں ہیں۔ میں نے خود کو ہمیشہ ایک حاشیائی کردار سمجھا ہے اور ان مضامین کے بارے میں بھی مجھے کوئی خوش فہمی نہیں۔ یہ میں بطور اعتذار نہیں بلکہ بطور جواز عرض کر رہا ہوں کہ ان مضامین کی اگر کوئی اہمیت ہے تو فقط اتنی کہ یہ میری گونا گوں دلچسپیوں اور اردو سے میرے گہرے لگاؤ نیز میرے باطنی تجسس ولگن کے نشانات راہ ہیں۔ ایک کڑے انتخاب کے بعد زیر نظر دو جلدوں میں فقط 53 مضامین کو شامل کیا گیا ہے اور بہت سی دوسری تحریروں کو القط کر دیا ہے۔

یہاں یہ ذکر بھی ضروری ہے کہ ہر رسالہ اپنی جگہ پر ایک ادارہ ایک مقتدرہ ہوتا ہے اور بعض مدیروں کو اپنی حقانیت کا کچھ زیادہ ہی احساس ہوتا ہے جبکہ کچھ مدیر نسبتاً آزاد خیال اور فراخ دل ہوتے ہیں اور اختلاف کو برداشت کرنے کی قوت رکھتے ہیں۔ ایسے لوگوں میں میں نیاز فتح پوری، آل احمد سرور، محمد طفیل، احمد ندیم قاسمی، قمر جمیل اور فہیم اعظمی کو خراج تحسین پیش کرنا چاہوں گا جبکہ بعض لوگ نسبتاً خود پسند اور انا گزیدہ ہوتے ہیں کہ ذرا سا اختلاف بھی نہیں برداشت کر سکتے۔ ایسوں میں محمود ایاز، وزیر آغا اور شمس الرحمٰن فاروقی کے نام لیے جا سکتے ہیں جن کا میں اتنا ہی احترام کرتا ہوں۔ یہ سب اپنی اپنی خوبیوں کے مالک ہیں اور بحیثیت مدیر بھی ان کا بڑا مقام ہے۔ لیکن کبھی کبھی ایک کمزوری بہت سی خوبیوں کو دبا لیتی ہے۔ میں نے اپنے ادبی سفر میں حتی الامکان سب سے نبھا دی البتہ جہاں پانی سر سے اونچا ہونے لگا وہاں مجبوراً ہاتھ کھینچ لیا۔

جس زمانے میں تھیوری پر بحث و مباحثہ کا بازار گرم تھا، صریر اور دریافت کے لیے میں نے کچھ تیکھے مضامین بھی لکھے۔ ہر چند کہ ان کی اپنی اہمیت و ضرورت تھی لیکن چونکہ یہ میرے مزاج سے مطابقت نہیں رکھتے تھے، یہاں ان کو شامل نہیں کیا گیا۔ اگر آزادیِ اظہار ادب کی قدر اول ہے تو اختلاف رائے کو برداشت کرنا ادبی روایت کا ضروری حصہ ہے۔ مجھے اپنی بات کہنے کا حق ہے تو دوسروں کو بھی اپنی بات

رکھنے کا اتنا ہی حق ہے۔ اگر کوئی اختلاف برائے اختلاف یا اعتراض برائے اعتراض کرتا ہے یا بربنائے حسد یا مخاصمت کچھ کہتا ہے تو میں نے اپنی راہ کھوٹی کرنا کبھی مناسب نہیں سمجھا۔ ایسے لوگ اپنے عدم خلوص کے باعث خود ہی کالعدم ہوجاتے ہیں۔

ادب آوازوں کا نگارخانۂ رقصاں ہے۔ یہ ایسا گلشن ہے جس کی رونق اس کی بوقلمونی سے ہے۔ اختلاف اور آزادیٔ اظہار ادب کا جوہر ہے۔ ایسا نہ ہو تو ادب یک سرے پن کا شکار ہوجائے اور گھٹ کر رہ جائے۔ ادب میں اختلاف و اعتراض اگر بربنائے خلوص ہے تو اس کا استقبال سخن فہمی کی دلیل ہے اور اگر بربنائے گروہ بندی، تنگ نظری، مخاصمت یا بربنائے حسد و رقابت ہے یعنی اعتراض برائے اعتراض ہے تو اس کو نظرانداز کردینا ہی بہتر ہے۔ ادب میں جہاں کشادگی ہے وہاں تنگ نظری بھی ہے۔ لیکن ایسی باتیں زیادہ تر دیمک کی غذا بنتی ہیں اور تاریخ ان کو دیر سویر ٹھکانے لگا دیتی ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی سے میری دوستی مثالی تھی۔ وہ مجھ سے پانچ برس چھوٹے ہیں لیکن میں نے انھیں ہمیشہ بڑا جان کے قدر و منزلت میں کبھی کمی نہیں کی۔ جب تک وہ دہلی میں تھے یا میں جامعہ میں رہا کوئی تقریب کوئی سیمینار ایسا نہیں تھا جہاں میں نے انھیں صدر میں اور خود کو حاشیہ پر نہ رکھا ہو۔ یہ بات بطور خودنمائی نہیں بطور تحدیث نعمت عرض کررہا ہوں کہ اچھا دوست قسمت ہی سے نصیب ہوتا ہے۔ جب مالک رام اور حبیب تنویر کے بعد میں ساہتیہ اکادمی میں اردو کا کنوینر ہوا تو شمس الرحمٰن فاروقی کے تنقیدی مضامین کا خاص مجموعہ 'شعر غیرشعر اور نثر' جو 1973 میں چھپا تھا زیرِغور زمرہ سے نکل چکا تھا۔ ساہتیہ اکادمی تین سال کے اندر چھپی ہوئی کتابوں پر غور کرتی ہے۔ اس وقت فقط ان کی کتاب 'تنقیدی افکار' اس ذیل میں آتی تھی۔ میرے نزدیک فاروقی کا استحقاق مسلم تھا میں نے احباب سے مشورہ کیا۔ پہلی بار عرض کررہا ہوں کہ فاروقی کو پتہ چلا تو کہا کہ میری شخصیت متنازعہ ہے۔ میں نے عرض کیا مجھے کسی کے تنازعے سے کیا لینا، بات استحقاق کی ہے۔

فاروقی صاحب ان دنوں ہمیشہ مجھے 'حبیبِ لبیب' یا 'پیارے نارنگ' یا 'پیارے بھائی' لکھا کرتے تھے۔ وسکانسن کے دنوں میں میرا ایک مضمون 'ذاکر صاحب کی نثر' پر چھپا جسے میں نے ذاکر صاحب کے انتقال کے بعد سرور صاحب کی فرمائش پر اردو ادب کے ذاکر حسین نمبر کے لیے لکھا تھا۔ فاروقی صاحب کو یہ مضمون پسند آیا، مجھے لکھا کہ میں اسے تکرار کی قیمت پر بھی چھاپوں گا۔ اس زمانے میں میرے اکثر تنقیدی مضامین ادھر شب خون ادھر اوراق میں چھپا کرتے تھے۔ یہی معاملہ 'اسلوبیات میر' والے مضمون کے ساتھ ہوا۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ میں میر تقی میر سمینار تھا اس مضمون کا پہلا ڈرافٹ میں نے وہیں پڑھا تھا۔ فاروقی صاحب نے مائک پر آکر کہا کاش یہ مضمون میں نے لکھا ہوتا۔ نظرِ ثانی کے بعد اسے میں نے کراچی میں بھی پیش کیا اور یہ انجمن ترقی اردو (پاکستان) سے بطور بابائے اردو میموریل لیکچر شائع ہوا اور فاروقی صاحب نے اسے شب خون میں چھاپا۔ یہی معاملہ 'سفر آشنا' اور شاید 'سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ' کے ساتھ بھی ہوا۔ کتاب ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس سے آنے والی تھی، میں نے فاروقی صاحب کو مطلع کیا۔ فرمایا کوئی فرق نہیں پڑتا یہ تو شب خون میں چھپے گا ہی۔

نئی فکریات پر میں نے جب کام کا آغاز کیا تھا اس میں مدیران شعر و حکمت، مغنی تبسم و شہریار کی فرمائش تو شامل تھی شمس الرحمٰن فاروقی کا مشورہ بھی شامل تھا۔ ساختیات والی کتاب تو 1993 میں آئی لیکن اس کے ابواب پانچ سات سال پہلے سے رسائل و جرائد میں چھپنے لگے تھے اور میں نے ہندوستان و پاکستان کئی جگہ توسیعی خطبات بھی دیے۔ کئی موقعوں پر انھوں نے پسندیدگی کا اظہار بھی کیا۔

کتاب جب شائع ہوئی تو فاروقی صاحب نے جی کھول کر تعریف کی اور مجھے لکھا: ''یہ ایک بین العلومی کتاب ہے جس کی قدر زمانہ کرے گا۔'' دہلی اردو اکادمی کی ایک نشست میں انھوں نے یہ بھی کہا کہ ''... ادھر تنقید کی سطح پر ایک زبردست وقوعہ ظہور پذیر ہوا ہے وہ گوپی چند نارنگ کی کتاب ہے، یہ کتاب دیر تک اور دور تک

اردو تنقید کو متاثر کرے گی...'' یہ بھی حقیقت ہے کہ اچھے دنوں میں اردو مجلس کی فرمائش پر انھوں نے جو مختصر مضمون لکھا اس میں حددرجہ ستائش کی اور یہاں تک لکھا کہ ''... ادب کے ساتھ آپ کا passionate commitment یعنی انتہائی سچا گہرا اور بے لوث لگاؤ مثالی حقیقت رکھتا ہے ... آج کی خودغرض دنیا میں ادب اور صرف ادب کے ساتھ آپ کی گہری وابستگی ہمارے لیے امید کی کرن کا کام کرتی ہے ... اس زمانے میں کیا ہر زمانے میں ادب کی اقدار کے نقاد بہت کم ہوئے ہیں۔ آپ ان چند میں بھی ممتاز ہیں۔ آپ کی ہر بات صحیح نہ سہی لیکن آپ کی کوئی بات نظرانداز کرنے کے لائق نہیں۔''

ان کی یہ محبت متاعِ خلد سے کم نہ تھی۔ اس زمانے میں وہ نہایت فراخ دل اور کشادہ نظر ہوا کرتے تھے۔ ان کے یہاں شکست وریخت بعد میں شروع ہوئی جب جدیدیت اپنا تاریخی کردار ادا کر کے نمٹنے اور اپنے خانہ زاد تضادات کا شکار ہونے لگی، نئی فکریات سے انھوں نے کچھ بصیرتوں کو اخذ کیا اور کچھ تصورات کو لینا چاہا لیکن جو موقف وہ اختیار کر چکے تھے اندرونی تضادات کے باعث اس کا دفاع ان کے تو کیا کسی کے بھی بس کا نہیں تھا۔ تاہم حقیقت یہ ہے کہ میرے دل میں ہمیشہ اُن کے لیے ایک نرم گوشہ رہا ہے۔ میرا مسلک ہمیشہ یہ رہا ہے کہ علمی و نظریاتی معاملات کا مقام الگ ہے اور ذاتی تعلقات کا الگ۔ 'محمد علوی کی شاعری' والے مضمون کی انھوں نے تعریف تو کی لیکن اسے خاصی بے دلی سے چھاپا۔ اس کے بعد میں نے شب خون سے ہاتھ کھینچ لیا۔ افسوس کہ اب یہ باب ہی بند ہوگیا۔

نئی فکریات پر لکھنے والوں میں میں اکیلا نہیں تھا بہت سے رسائل و جرائد بھی شریک تھے اور متعدد دیگر حضرات نے بھی لکھنا شروع کر دیا تھا۔ پاکستان کے بعض پرچوں مثلاً وزیر آغا کے اوراق، قمر جمیل کے دریافت، فہیم اعظمی کے صریر اور بہت سے دوسرے رسالوں نے اس میں بیش از بیش حصہ لیا۔ دیکھتے ہی دیکھتے افق بدلنے لگا اور نئی فکریات کی وہ بصیرتیں جو ہمارے سماجی و تہذیبی تقاضوں سے لگا کھاتی تھیں

عام ہونے لگیں۔ سب جانتے ہیں کہ فکری و علمیاتی دنیا میں کورانہ تقلید کوئی معنی نہیں رکھتی، سارا لین دین مقامی یعنی ہماری اپنی تہذیبی شرطوں پر ہوتا ہے۔ خود شمس الرحمٰن فاروقی کے یہاں تبدیلیاں واضح طور پر دیکھی جاسکتی ہیں جن کا آغاز شب خون کا 'پہلا صفحہ' اور 'شعر شور انگیز' کی جلدوں سے ہوجاتا ہے۔ ضد کی ہے اور بات مگر خو بری نہیں، ادب بہتے ہوئے دریا کی طرح ہے جس میں نہ صرف پانی بلکہ کنارے بھی بدلتے رہتے ہیں۔ سب جانتے ہیں انھوں نے ترقی پسندوں کے خلاف کس جوش و خروش اور شدت پسندی سے محاذ آرائی کی تھی۔ وقت کے ساتھ پہیہ پورا گھوم چکا ہے۔ آزادیٔ اظہار اور اختلاف رائے کو لے کر شدت پسندی نہ اس وقت روا تھی نہ اب روا ہے۔ نئی فکریات کی تو نوعیت ہی ایسی ہے چونکہ یہ ہر مقتدرہ اور vested interest کے خلاف ہے، اس کے لیے کسی شدت پسندی کی ضرورت ہی نہیں۔ علمیاتی زمرے کے بدل جانے سے زبان، ادب، معنیات، انسان، آئیڈیالوجی، سماج اور تہذیب کے بارے میں سوچنے کا زاویہ ہی بدل گیا ہے، جس کے بارے میں کسی شدت پسندی یا نعرے بازی کی نہیں غور وفکر کرنے اور تبدیلیوں کی نوعیت کو سمجھنے اور انگیز کرنے کی ضرورت تھی۔ مدرسہ کی تعلیم لائقِ احترام ہے اس سے ہم اہم باتیں سیکھتے ہیں لیکن اگر غیرادبی تحفظات سے خود کو محفوظ نہیں رکھ سکتے اور شدت پسندی اختیار کرتے ہیں تو عمدہ تعلیم کا مقصد ہی فوت ہوجاتا ہے۔ سب کو اندازہ ہے کہ ان کے یہاں ترجیحات تبدیل نہ ہوئی ہوں ایسا نہیں ہے جو اُن کے ادھر کے بعض ضخیم کاموں سے معلوم ہوتا ہے، لیکن باطنی کشمکش، تضاد بیانی، میکانکی ہیئت پرستی اور دوہرے معیاروں کی وجہ سے وہ شدید نفسیاتی دباؤ اور تصنع کا شکار ہونے سے خود کو بچا نہیں سکے۔ مگر ذاتی مراسم سے ان باتوں کا کیا لینا دینا، ادب ادب ہے اور ذاتی مراسم الگ چیز۔ ہمارے مشترک دوستوں بالخصوص بلراج کومل، شہریار، مغنی تبسم، اور بعض دوسروں نے کبھی دہلی، کبھی لکھنؤ، کبھی الٰہ آباد میں تناؤ کم کرنے کی کوشش بھی کی، میں خود جب جب الٰہ آباد جاتا ہوں ان کے یہاں پہنچتا ہوں، ایسے موقعوں پر

معانقہ، معاشقہ، اخلاص و محبت کا اظہار سب کچھ ہوتا ہے اور کچھ ہی دنوں میں سوئی پھر اٹک جاتی ہے۔ یہ سب کچھ میں نہ لکھتا لیکن اس کا تعلق رسائل و جرائد کی دنیا اور لکھنے والے کی آزادی اور مدیران کرام کی محبتوں و نفرتوں کے رویوں اور اترتے چڑھتے گراف سے ہے اس لیے اشارہ کر دینا ضروری تھا۔

ادھر کئی رسائل کا اجرا اور ان کے نسبتاً کم تجربہ کار مدیران کی حوصلہ افزائی، خاص اس مقصد سے کی گئی کہ ان لوگوں کی مدد سے ہر طرح کی بدزبانی اور کردارکشی کو روا رکھا جائے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ انھیں لوگوں کی صفوں سے کئی بے لوث محبت کرنے والے بھی نکل آئے۔ مجھے اپنے خلوص پر اعتماد ہے اس لیے میں نے دفاع کی ضرورت ہی نہیں سمجھی، لیکن اتنا معلوم ہے کہ میرا دفاع اکثر ایسے بے ریا اور بے غرض لوگ کرتے ہیں جن میں سے بعض کو میں ذاتی طور پر جانتا بھی نہیں۔ مجھے تعجب اُس وقت ہوا جب بدزبانی تو بدزبانی فرقہ واریت کو بھی حربہ بنایا گیا۔ لیکن اسی مدیر محترم نے ان کے اُس خط کو جوں کا توں شائع کر کے اس کو الم نشرح کر دیا۔ معلوم نہیں کس جھلاہٹ کے عالم میں انھوں نے ایسا خط لکھ دیا جو ان کے مقام و مرتبہ سے بہت فروتر ہے۔ میں سوچ بھی نہیں سکتا تھا کہ کوئی جید ادیب جس کے علم و فضل کا میں احترام کرتا ہوں اس سطح پر بھی آ سکتا ہے۔ میں نے کسی ردعمل کا اظہار نہیں کیا بلکہ جن لوگوں کو برہم دیکھا اُن کو بھی منع کیا۔ شاید ہی کسی سربرآوردہ ادیب کے بارے میں سنا ہو کہ اس نے رسالہ بند کر کے 'خبرنامہ' شائع کرنا شروع کیا ہو گویا چالیس برس تک رسالہ کا محرک 'خبرنامہ' ہی تھا۔ اب اس کا واحد مقصد مدیر کی تعریف وتحسین اور دوسروں کی تضحیک و تذلیل ہے اور خاص نشانہ بقول کسے یہ خطاکار و گنہگار ہے۔ میری روایت تو یہ کہتی ہے کہ 'جی ڈھائے کر جو کعبہ بنایا تو کیا ہوا' مجھے تو مذہبی ہونے کی توفیق نہیں البتہ وہ خاصے مذہبی آدمی ہیں، اسلامی تعلیمات کے بارے میں اتنی بات تو مجھ جیسا عصیاں کار بھی جانتا ہے کہ حقوق اللہ میں کوتاہی ہو تو توبہ استغفار کی گنجائش ہے لیکن حقوق العباد میں کمی ہو تو معافی و بخشش کی بھی گنجائش نہیں کہ جو

شخص اللہ کے بندوں سے محبت نہیں کرسکتا وہ شخص اللہ سے بھی محبت نہیں کرسکتا۔ میں تو بس دعا ہی کرسکتا ہوں کہ باری تعالیٰ انھیں بخش دے اور توفیق دے کہ جس ذہنی آزادی کے وہ خود جویا رہے ہیں اس کو دوسروں کے لیے بھی جائز سمجھیں۔

آخر میں یہ عرض کرنا ہے کہ تین کتابیں ایسی ہیں جن میں میرے پانچ پانچ مضامین چھپے ہیں۔ 'اردو افسانہ : روایت و مسائل'، 'مابعد جدیدیت پر مکالمہ'، 'تحریک آزادی اور اردو شاعری'، ان میں سے پہلی دو کتابوں کے مضامین موضوع کی مناسبت سے متعلقہ تنقیدی کتابوں یعنی فکشن والی اور جدیدیت کے بعد والی کتابوں میں ضم کرلیے گئے تھے جن کا ذکر اوپر آچکا ہے، فقط موخرالذکر کتاب کے پانچ مضامین جو بطور ضمیمہ تھے اور کسی تنقیدی مجموعہ میں نہیں آئے تھے، زیرنظر کتاب میں شامل کیے گئے ہیں۔ یوں اس کتاب میں فقط وہ 53 مضامین شامل ہیں جو میرے کسی سابقہ تنقیدی مجموعہ میں شامل نہیں ہیں۔ جتنا مجھ سے ممکن تھا میں نے کردیا یقیناً بہت کچھ ایسا بھی ہوگا جو مجھ سے نہ ہوسکا۔

رمیدن گلِ باغِ واماندگی ہے
عبث محمل آرائے رفتار ہیں ہم

نئی دہلی — گوپی چند نارنگ
11 فروری 2011

رفتارِ عمر قطعِ رہِ اضطراب ہے
اس سال کے حساب کو برق آفتاب ہے

— غالب

غالب اور حادثۂ اسیری

(ایک معاصر شہادت اور قطعۂ تاریخ)

غالب کے واقعہ اسیری کے حالات پوری طرح سامنے نہیں ہیں۔ اس زمانے میں ذاتی وجاہت اور وضعداری کے آداب ہی کچھ ایسے تھے کہ انسانی کمزوریوں کو زیادہ سے زیادہ در پردہ رکھا جاتا تھا اور ہر بات میں ایک خاص رکھ رکھاؤ اور لیے دیے رہنے کے انداز کو ترجیح دی جاتی تھی۔ فن کا دامن شرافت اور معقولیت کے تصور سے کچھ اس طرح بندھا ہوا تھا کہ فن کار کی ذرا سی لغزش سے اس کی عظمت پر حرف آسکتا تھا۔ چنانچہ غالب بھی قید کے واقعہ کو اپنی بہت بڑی ''بے آبروئی'' تصور کرنے پر مجبور تھے۔ جہاں تک بن پڑا انھوں نے اس واقعہ کا ذکر نہیں کیا۔ غالب کے اولین سوانح نگار حالی نے بھی چونکہ وہ قدیم اخلاق و آداب کے دلدادہ تھے، غالب کی سیرت کے ان پہلوؤں کو تحقیق کی روشنی میں لانا پسند نہیں کیا بلکہ ان کی شخصیت کو زیادہ سے زیادہ مثالی بنا کر پیش کرنے کی کوشش کی۔

عام شہرت کے برخلاف غالب قمار بازی کے الزام میں ایک دفعہ نہیں، دو دفعہ معتوب ہوئے تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس سے پہلے بھی ایک بار غالب بابت عدم ادائیگی ادھار مئی 1837 میں ماخوذ ہو چکے تھے۔ کالی داس گپتا رضا نے لکھا ہے:

> '''جامِ جہاں نما' کلکتہ بابت، 7 جون 1837 میں درج ہے کہ میرزا اسداللہ خاں، یوسف خاں کی ملاقات کو جا رہے تھے کہ اثنائے راہ میں عدالت کے چپراسی نے دو سو پچاس روپے کی نالش کی بابت جو میکفرسن صاحب نے کی تھی، انھیں گرفتار کر کے ناظر کے مکان میں قید کر دیا۔ چنانچہ (نواب) امین الدین خاں نے چار سو روپیہ مع اصل و سود ادا

کر کے رہا کرایا۔ میکفرسن مشہور شراب فروش انگریز تھے۔"[1]

قمار بازی کے الزام میں معتوب ہونے کا پہلا واقعہ 1841 کا اور دوسرا 1847 کا ہے۔ مرزا حیرت دہلوی نے اپنی کتاب 'چراغ دہلی' میں غالب کے حادثۂ اسیری کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے: "مرزا صاحب کے ساتھ بہت رعایت کی گئی۔ کسی قسم کی توہین نہیں ہوئی اور کسی نے انھیں ہاتھ نہیں لگایا بلکہ ضمانت پر رہا کردیے گئے۔"[2] اس روایت میں ظاہر ہے کہ غالب کے پہلے واقعۂ گرفتاری کا ذکر کیا گیا ہے، کیونکہ دوسری بار تو باوجود کوششوں کے قید ہو ہی گئی۔ پہلے واقعۂ گرفتاری سے متعلق ہماری معلومات کا مستند ترین ماخذ 'دہلی اردو اخبار' ہے۔ اس میں غالب کی گرفتاری کی خبر 15 اگست 1841 کو چھپی تھی۔[3] یہاں سے اسے سب سے پہلے امداد صابری صاحب نے "تاریخِ صحافت اردو" میں نقل کیا۔[4] لیکن انھوں نے غالب کی پہلی گرفتاری سے متعلق اس خبر کی اہمیت کی طرف کوئی اشارہ نہیں کیا۔ نیز انھوں نے 'دہلی اردو اخبار' کی تاریخ 22 اگست لکھی ہے جو غلط ہے۔ غالب کی گرفتاری کی یہ خبر 15 اگست 1841 کے اردو اخبار میں شائع ہوئی تھی۔ اس خبر سے چونکہ آگے چل کر غالب کے دوسرے واقعۂ اسیری سے متعلق بعض اہم نتائج اخذ کرنے میں مدد ملے گی، اس لیے سب سے پہلے اسے ایک نظر دیکھ لینا ضروری ہے:

> "سنا گیا ہے کہ ان دنوں تھانہ گزر قاسم خان میں مرزا نوشہ کے مکان سے اکثر نامی قمار باز پکڑے گئے۔ مثلاً ہاشم علی خاں وغیرہ کے کہتے ہیں، بڑا قمار ہوتا تھا لیکن با سبب رعب اور کثرت مرداں کے یا کسی طرح سے، کوئی تھانہ دار دست انداز نہیں ہوسکتا تھا۔ اب

---

1 دیوانِ غالب کامل، بمبئی 1988 / 1995، ص 111

2 چراغ دہلی، حیرت دہلوی، ص 327

3 دہلی اردو اخبار، مورخہ 15 اگست 1841 مخزونہ نیشنل آرکائیوز آف انڈیا، نئی دہلی

4 تاریخ صحافت اردو، امداد صابری، دہلی، جنوری 1953، ص 140

تھوڑے دن ہوئے یہ تھانیدار قوم سے سید اور بہت جری سنا جاتا ہے، مقرر ہوا ہے۔ یہ پہلے جمعدار تھا۔ بہت مدت کا نوکر ہے۔ جمعداری میں بھی یہ بہت گرفتاری مجرموں کی کرتا رہا ہے، بہت بے طمع ہے۔ یہ مرزا نوشہ ایک شاعر نامی اور رئیس زادہ نواب شمس الدین قاتل ولیم فرنیر صاحب کے قرابت قریبہ[1] میں سے ہے۔ یقین ہے کہ تھانیدار کے پاس بہت رئیسوں کی سعی و سفارش بھی آئی لیکن اس نے دیانت کو کام فرمایا، سب کو گرفتار کیا۔ عدالت سے جرمانہ علیٰ قدر مراتب ہوا۔ مرزا نوشہ پر سو روپے، نہ ادا کریں تو چار مہینے قید، لیکن ان تھانیدار کی خدا خیر کرے۔ دیانت کو تو کام فرمایا انھوں نے، لیکن اس علاقہ میں بہت رشتہ دار متمول اس رئیس کے ہیں۔ کچھ تعجب نہیں کہ وقت بے وقت چوٹ پھٹ کریں اور یہ دیانت ان کی وبال جان ہو۔ حکام ایسے تھانیدار کو چاہیے کہ بہت عزیز رکھیں، ایسا آدمی کم یاب ہوتا ہے۔''[2]

حیرت ہے کہ اس واقعہ کا ذکر کسی دوسرے معاصر نے نہیں کیا۔ نہ ہی غالب نے اپنے اس طرح معتوب ہونے کی طرف کوئی اشارہ کیا ہے۔ یادگارِ غالب بھی اس واقعہ سے خالی ہے۔ قیاس چاہتا ہے کہ خود غالب نے یا ان کے کسی بہی خواہ نے جرمانہ کی رقم فوراً داخل کردی اور اس طرح وہ قید کی آفت ناگہانی سے بچ گئے۔ 'دہلی اردو خبار' کے اس بیان پر مندرجہ ذیل تنقیحات قائم ہوتی ہیں :

1 غالب کا مکان قمار بازی کا اڈا تھا۔
2 اس میں بڑے بڑے نامی قمار باز شریک ہوتے تھے۔
3 نیا تھانیدار جو قوم سے سیدؔ تھا، بہت بے طمع اور جری تھا۔
4 تمام قمار باز گرفتار ہوئے اور عدالت سے علیٰ قدر مراتب جرمانہ ہوا۔

---

1 یہ جملہ غور طلب ہے۔ بظاہر یہاں ''قاتل ولیم فریزر کے قرابت قریبہ'' کا کوئی محل نہ تھا لیکن اس کے بین السطور میں جو مفہوم جھانک رہا ہے وہ خاصا اہم ہے۔

2 دہلی اردو اخبار مورخہ 15 اگست 1841 مخزونہ نیشنل آرکائیوز آف انڈیا، نئی دہلی۔

5 مرزا غالب پر سو روپے جرمانہ اور عدم ادائیگی کی صورت میں چار ماہ قید کی سزا ہوئی۔

6 اس خبر میں غالب کے قید ہونے کا کوئی ذکر نہیں۔

اس واقعہ کے چھ برس بعد غالب قمار بازی کی وجہ سے دوسری بار 1847 میں معتوب ہوئے۔ اس دفعہ احباب و اعزہ کی سعی و سفارش کے باوجود قید ہو ہی گئی۔ یہ واقعہ غالب پر بہت شاق گزرا۔ سرِ دست اسی واقعۂ اسیری سے متعلق غالب کے ایک معاصر شاعر کا بیان اور قطعۂ تاریخ کا معروضی جائزہ لینا مقصود ہے۔ اس سے چونکہ بعض اہم معلومات حاصل ہوتی ہیں، ان کا صحیح تجزیہ کرنے کے لیے اس واقعہ سے متعلق خود غالب کے اور ان کے معاصرین کے بیانات کو سامنے رکھنا نہایت ضروری ہے۔ سب سے پہلے ان خبروں کو پیش کیا جاتا ہے جو غالب کے معاصر اخباروں میں ان کی گرفتاری کے بارے میں شائع ہوئی تھیں۔

(الف) غالب کے واقعۂ اسیری سے متعلق سب سے پہلی خبر جو اس وقت ہماری اطلاع میں ہے، ماسٹر رام چندر کے اخبار فوائد الناظرین، دہلی میں مورخہ 31 مئی 1847 کو شائع ہوئی:

> ''خبر دہلی: 25 مئی کو بیچ مکان جناب مرزا نوشہ اسد اللہ خاں صاحب کے قمار بازی ہو رہی تھی، چنانچہ کوتوال صاحب خبر پا کر وہاں گئے اور جناب مرزا صاحب کو معہ چند اور قمار بازوں کے گرفتار کر کے کوتوالی میں لے آئے۔ اب دیکھا چاہیے کہ صاحب مجسٹریٹ ان کے متعلق کیا حکم دیتے ہیں۔''(1)

غالب کی گرفتاری کی تاریخ یعنی 25 مئی (1847) فقط اسی خبر سے معلوم ہوتی ہے۔ یہ خبر ان کی گرفتاری کے چھ روز بعد شائع ہوئی۔ مجسٹریٹ نے اپنا فیصلہ نہیں سنایا تھا۔ ظاہر ہے یہ زمانہ انھوں نے حوالات میں گزارا ہوگا۔

---

1 ص 80، شمارہ 10، بحوالہ 'قدیم اخبارات کی کچھ جلدیں' امتیاز علی عرشی، نوائے ادب، اپریل 1958

(ب) اس سلسلے کی دوسری خبر بمبئی کے 'احسن الاخبار' کی ہے۔ اس اخبار میں دہلی اور دربارشاہی سے متعلق جو حالات چھپتے تھے، ان کا ترجمہ خواجہ حسن نظامی نے ''دہلی کا آخری سانس'' کے نام سے کتابی صورت میں شائع کردیا ہے۔ اس کتاب میں غالب کی گرفتاری کا ذکر 25 جون 1847 کی خبروں میں یعنی گرفتاری کے پورے ایک ماہ بعد یوں آیا ہے:

''مرزا اسداللہ خاں بہادر کو دشمنوں کی غلط اطلاعات کے باعث قماربازی کے جرم میں قید کیا گیا۔ معظم الدولہ بہادر کے نام سفارشی چٹھی لکھی گئی کہ ان کو رہا کردیا جائے۔ یہ معززین شہر میں سے ہیں اور جو کچھ ہوا ہے، محض حاسدوں کی فتنہ پردازی کا نتیجہ ہے۔ عدالت فوجداری سے نواب صاحب کلاں بہادر نے جواب دیا کہ مقدمہ عدالت کے سپرد ہے۔ ایسی حالت میں قانون سفارش کرنے کی اجازت نہیں دیتا۔''[1]

2 جولائی 1847 کی خبروں میں پھر اس مقدمے کے فیصلے کا ذکر یوں آیا ہے:

''مرزا اسداللہ خاں غالب پر عدالت فوجداری میں جو مقدمہ دائر تھا اس کا فیصلہ سنا دیا گیا۔ مرزا صاحب کو چھ مہینے قید بامشقت اور دو سو روپے جرمانے کی سزا ہوئی۔ اگر دو سو روپے جرمانہ ادا نہ کریں تو چھ ماہ قید میں اور اضافہ ہوجائے گا۔ مقررہ جرمانے کے علاوہ اگر پچاس روپے زیادہ ادا کیے جائیں تو مشقت معاف ہوجائے گی۔ جب اس بات پر خیال کیا جاتا ہے کہ مرزا صاحب عرصے سے علیل رہتے ہیں۔ سوائے پرہیزی غذا قلیہ چپاتی کے اور کوئی چیز نہیں کھاتے تو کہنا پڑتا ہے کہ اس قدر مشقت اور مصیبت کا برداشت کرنا مرزا صاحب کی طاقت سے باہر ہے بلکہ ہلاکت کا اندیشہ ہے۔ امید کی جاتی ہے کہ اگر سیشن جج کی عدالت میں اپیل کی جائے اور اس مقدمہ پر نظرثانی ہو تو نہ صرف یہ سزا موقوف ہوجائے بلکہ عدالت فوجداری سے مقدمہ اٹھا لیا جائے۔ یہ بات عدل و انصاف کے بالکل خلاف ہے کہ ایسے باکمال رئیس کو، جس کی

1 دہلی کا آخری سانس، خواجہ حسن نظامی ص 171

عزت وحشمت کا دبدبہ لوگوں کے دلوں پر بیٹھا ہوا ہے، معمولی جرم میں
اتنی سزا دی جائے جس سے جان جانے کا قوی احتمال ہے۔''[1]

(ج) منشی کریم الدین نے غالب کے واقعۂ اسیری کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے:

''ان ایام میں یعنی درمیان مئی 1847 کے ایک حادثہ ان پر جانب
سرکار سے بڑا پڑا، جس کے سبب ان کو بہت رنج لاحق حال ہوا...''[2]

(د) حالی نے 'یادگارِ غالب' میں غالب کی گرفتاری کے حالات پوری طرح بیان نہیں کیے بلکہ ان الفاظ میں صفائی پیش کرنے کی کوشش کی ہے:

''مرزا کو شطرنج اور چوسر کھیلنے کی بہت عادت تھی اور چوسر جب
کبھی کھیلتے تھے، برائے نام کچھ بازی بد کر کھیلا کرتے تھے۔''[3]

(ہ) اس واقعہ سے متعلق کچھ اشارے سید ناصر نذیر فراق دہلوی کی کتاب 'لال قلعہ کی ایک جھلک' میں بھی ملتے ہیں۔ جس میں قلعہ کے بعض حالات وہاں کی ایک قدیم ملازمہ ننھی خانم کی زبانی لکھے گئے ہیں۔ اس کے مطابق مرزا غالب کا مقدمہ کنور وزیر علی خاں کی عدالت میں پیش ہوا اور قبل از وقت رہائی لاٹ صاحب یا کسی اور بڑے افسر کے اختیارات خاص کی وجہ سے ہوئی۔ گرفتاری کی وجہ انھوں نے یوں بیان کی ہے:

''کان گنہگار ہیں۔ میں نے سنا کہ محبوب علی خاں خواجہ سرا اور شہر
کے کئی اشراف آدمی مل کر راتوں کو جوا کھیلتے تھے اور لاکھ لاکھ روپے کی
بازی لگائی جاتی تھی اور جو شخص جیتتا تھا، محبوب خاں اس کی جیت کا روپیہ
بہنگیوں میں لدوا کر اس کے گھر بھجوا دیتا تھا۔ مرزا نوشہ (غالب) کی
حیثیت اتنی بھاری بازی لگانے کی نہ تھی مگر کرتو ڈر نہیں کسی نہ کسی
طرح مرزا صاحب اس صحبت میں پہنچ گئے۔ کوتوال جواریوں کی گھات

1 دہلی کا آخری سانس، خواجہ حسن نظامی ص 174 اور 175

2 کریم الدین، تذکرہ طبقات شعرائے ہند 1847، صفحہ 378

3 یادگار غالب، حالی، طبع لاہور، صفحہ 27

میں لگا ہوا تھا۔ آج اس کا داؤ لگ گیا، اس نے سب کو پکڑ دھر لیا۔"[1]

(و) اس سلسلے میں مفصل بیان سر امیر الدین کا ہے، جسے مولانا ابوالکلام آزاد نے غلام رسول مہر کو ایک نوٹ کی صورت میں لکھا تھا اور جوان کی کتاب 'غالب' میں شامل ہے۔ اس کے ضروری حصے یہاں نقل کیے جاتے ہیں:

"غدر سے پہلے مرزا کی آمدنی کا وسیلہ صرف سرکاری وظیفہ اور قلعہ کے پچاس روپے تھے۔[2] چونکہ زندگی رئیسانہ بسر کرنا چاہتے تھے، اس لیے ہمیشہ مقروض و پریشان حال رہتے تھے۔ اس زمانے میں دہلی کے بے فکر رئیس زادوں اور چاندنی چوک کے بعض جوہری بچوں نے گزران وقت کے جو مشغلے اختیار کر رکھے تھے، ان میں ایک قمار کا بھی مشغلہ تھا۔ گنجفہ عام طور پر کھیلا جاتا تھا اور شہر کے کئی دیوان خانوں کی مجلسیں اس باب میں شہرت رکھتی تھیں۔ مرزا بھی اس کے شائق تھے۔ رفتہ رفتہ ان کے یہاں چاندنی چوک کے بعض جوہری بچے آنے لگے اور باقاعدہ جوابازی شروع ہوگئی۔ قمار کا عام قاعدہ یہ ہے کہ صاحب مجلس (یا یوں کہا جائے کہ مہتمم قمارخانہ) کا ایک خاص حصہ ہر بازی میں ہوا کرتا ہے، جو بھی جیتے، فی صدی اتنا صاحب مجلس کا ہوگا۔ مرزا صاحب کے دیوان خانے میں مجلسیں جمنے لگیں تو وہ صاحب مجلس ہوگئے اور ایک اچھی خاصی رقم بے محنت و مشقت وصول ہونے لگی۔ وہ خود بھی کھیلتے تھے اور چونکہ اچھے کھلاڑی تھے اس لیے اس میں کچھ نہ کچھ مار ہی لیتے تھے "

"عرصہ تک شہر کے کوتوال اور حکام ایسے لوگ رہے جن سے مرزا غالب کی رسم و راہ رہتی تھی۔ اس لیے ان کے خلاف نہ تو کسی طرح کا شبہ کیا جاتا تھا نہ قانونی اقدام کا اندیشہ تھا۔ انھیں میں ایک کوتوال قتیل کا شاگرد مرزا خانی بھی تھا......"

---

1 لال قلعہ کی ایک جھلک، سید ناصر نذیر فراق دہلوی، طبع دہلی، صفحہ 35 ,34

2 مولانا آزاد کا یہ بیان غالب کے دوسرے واقعۂ اسیری یعنی 1847 سے متعلق ہے لیکن اس وقت قلعہ کے پچاس روپے کہاں تھے۔ مولانا سے تسامح ہوا ہے۔ غالب تو گرفتاری کے تین برس بعد 1850 میں قلعہ کے ملازم ہوئے (ذکرِ غالب، مالک رام، ص 67)

''لیکن غالباً 1845 میں آگرہ سے تبدیل ہوکر ایک نیا کوتوال آیا۔
یہ مرزا خانی کی طرح نہ تو شاعر تھا نہ نثر طراز کہ غالب کا قدر شناس ہوتا۔
نرا کوتوال تھا۔ اس نے آتے ہی سختی کے ساتھ دیکھ بھال شروع کردی اور
جاسوس لگا دیئے۔ بالآخر ایک دن ایسے موقعہ پر کہ مجلس قمار گرم اور
روپیوں کی ڈھیریاں چنی ہوئی تھیں، کوتوال پہنچا اور دستک دی اور لوگ
پچھواڑے سے نکل بھاگے، صاحب مکان یعنی مرزا دھر لیے گئے۔''[1]

(ز) مندرجہ بالا شہادتوں کے بعد اب گھنشیام لال عاصی[2] کا وہ قطعۂ تاریخ نقل کیا جاتا ہے، جو اس سلسلے میں آج تک پیش نہیں کیا گیا۔ عاصی چونکہ غالب کے ہم عصر تھے اور دہلی کے رہنے والے تھے۔ غالب کے واقعۂ اسیری سے متعلق اس قطعۂ تاریخ کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ اس قطعہ میں عاصی نے پانچ

1 غالب، غلام رسول مہر، ص 186

2 منشی گھنشیام لال عاصی دہلی کے کایستھ ماتھر تھے۔ ان کے والد رائے چنی لال شاہ عالم ثانی اور اکبر شاہ ثانی کے زمانے میں دیوانی کے عہدوں پر سرفراز تھے۔ بہادر شاہ کے میر منشی مکند لال، انھیں کے بھتیجے تھے۔ یہ خود اکبر شاہ ثانی کے عہد میں مرزا بابر خلف اکبر شاہ کے ملازم رہے۔ خوشنویسی اور موسیقی سے گہرا لگاؤ تھا۔ شاعری میں شاہ نصیر کے تربیت یافتہ تھے اور انھیں کی طرح سنگلاخ زمینوں کو پانی کرنا شعر گوئی کی معراج سمجھتے تھے۔ صنائع بدائع پر جان چھڑکتے تھے اور ساری توجہ چست بندشوں، خوشنما ترکیبوں اور الفاظ کی شعبدہ بازی پر صرف کرتے تھے۔ طبیعت تیز طرار پائی تھی۔ دوغزلے، سہ غزلے لکھ کر اپنی قادر الکلامی کا لوہا منوا لیتے تھے۔ تاریخ گوئی میں بھی طاق تھے۔ ان کا انتقال 67 برس کی عمر میں 1865 میں ہوا۔ ان کے دیوان کا قلمی نسخہ ان کے پوتے منشی بنس گوپال المتخلص بشاعر کے پاس محفوظ تھا، جسے انھوں نے موہن لال ماتھر دہلوی کے مقدمے کے ساتھ کایستھ سبھا دہلی سے شائع کردیا ہے۔

عاصی کے نواسے منشی بہاری لال مشتاق غالب کے شاگرد تھے۔ اردو فارسی دونوں میں شعر کہتے تھے۔ ان کے چھوٹے بھائی گوری شنکر قیصر بھی صاحب دیوان تھے۔ ان دونوں کے انتخابات دہلی سے شائع ہو چکے ہیں۔

(مقدمہ کلام عاصی تلامذۂ غالب، صفحہ 259، دیباچہ دیوانِ مشتاق، دیباچہ دیوانِ قیصر، تذکرہ بہارِ سخن، صفحہ 272 نیز سخن شعرا، نساخ ص 321)

تاریخیں نکالی ہیں۔ پہلی فصلی، دوسری عیسوی، تیسری اور چوتھی ہجری اور پانچویں بکرمی سنہ کو ظاہر کرتی ہے، ملاحظہ ہو:

سرِ ابجد سے فصلی میں تو سب اظہار طوفاں ہے
۱۲۵۷فصلی ۱۸۴۷ء
اور اٹھارہ سو سینتالیس میں قید غریباں ہے
۱۲۶۳ھ
قلق غالب نہ کیونکر موش اور گربہ کے دل پر ہو
۱۲۶۳ھ
دبی بلی کٹاتی کان چوہوں سے بدنداں ہے
رہائی روز بد سے میرزا نوشہ کی کیوں کر ہو
زنِ غمخوار بن کر واں گیا فیض الحسن خاں ہے
۱۹۰۴بکرمی
سرِ بازو پکڑ کر شحنۂ تقدیر نے عاصی
اسد کو جوتیوں سے گھیر کر ڈالا بزنداں ہے[1]

اس قطعۂ تاریخ کی صراحت میں عاصی نے ایک عبارت بھی لکھی ہے، جس سے بعض اہم باتیں معلوم ہوتی ہیں:

> ''مرزا نوشہ جیسے شاعر بے بدل دہلی، رند مشرب، المتخلص بہ اسد و غالب سے فیض الحسن خاں کوتوالِ دہلی کو ناحق عداوت پیدا ہوگئی اور اس نے بعلتِ قمار بازی ان کو قید کرادیا جس کی مندرجہ ذیل تاریخ نکالی گئی. بروقت گرفتاری کوتوال صاحب رتھ میں بیٹھ کر موقع پر گئے اور ظاہر کیا کہ سواریاں زنانی آئی ہیں۔ اس دھوکے سے اندر داخل ہوگئے اور اندر مکان کے ضربات جوتی باہم اس قدر ہوئیں کہ باہر تک آواز آتی

1 کلام عاصی، ص 263، اس قطعۂ تاریخ کے علاوہ عاصی کے دیوان میں 'غدر دہلی' 'قتل ولیم فریزر' شادی حضرت بہادر شاہ ہمراہ زینت محل، وفات نرائن داس ضمیر (جدّ پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی) کی تاریخیں بھی ملتی ہیں۔

تھی۔ مگر زینہ کے اندر بہت جمعیت تھی اور کئی امدادی برقنداز پہنچ گئے۔
گرفتار کر کے قید کرا دیا۔ بہت سے رئیس اور شرفا اس حرکت سے ناراض
ہوئے اور عدالت میں برأت کے ساعی ہوئے مگر قید ہو ہی گئی۔
ایک روز مسٹر راس صاحب سول سرجن دہلی قیدیاں جیل خانہ کو
ملاحظہ کرتے کرتے حضرت کے پاس تک پہنچ گئے اور حال دریافت کیا۔
آپ نے فی البدیہہ یہ فرمایا:

جس دن سے کہ ہم غم زدہ زنجیر پا ہیں   کپڑوں میں جوئیں بخیہ کے ٹانکوں سے سوا ہیں

اس وقت ڈاکٹر صاحب نے گورنمنٹ کو چھٹی لکھ کر رہا کرا دیا۔"[1]

غور طلب امور

مندرجہ بالا شہادتوں کی روشنی میں سب سے اہم مسئلہ یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا واقعی غالب قمار بازی کے جرم کے مرتکب نہیں ہوئے تھے؟ اس بارے میں پیش کردہ بیانات میں گہرا تضاد ہے۔ بیان 'ج' میں گرفتاری کے اسباب کا ذکر نہیں کیا گیا۔ اس لیے اس مسئلے میں وہ خارج از بحث ہے۔ بیان 'ب' (احسن الاخبار) اور 'د' (یادگار غالب) سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ غالب جوا نہیں کھیلتے تھے۔ اس کے برعکس بیان 'الف' 'ز' اور 'ز' سے ظاہر ہوتا ہے کہ غالب کا مکان قمار بازی کا اڈا بنا ہوا تھا اور وہ خود بھی جوا کھیلتے تھے۔ ان متضاد بیانوں میں سے کون سا قرین صحت ہے۔ یہ فیصلہ کرنے کے لیے ان مختلف بیانات کی صحت اور استناد کا درجہ متعین کرنا ضروری ہے کہ ان میں کون سا بیان غیر جانبداری سے لکھا گیا ہے۔

سب سے پہلے فریق صفائی نے یعنی 'احسن الاخبار' اور حالی کے بیانات کو لیجیے۔ حالی کا بیان تاریخی اعتبار سے زیادہ وقعت نہیں رکھتا کیونکہ واقعۂ اسیری کے زمانے تک ان کی غالب سے جان پہچان نہ تھی۔[2] چنانچہ اس معاملے میں ان کی

1 کلام عاصی، ص 263، 264

2 تذکرہ حالی از اسماعیل پانی پتی میں لکھا ہے کہ غالب سے حالی کے تعلقات کا آغاز ہنگامہ سنہ ستاون کے بعد شیفتہ کی ملازمت سے پہلے ہوا۔ نیز ملاحظہ ہو راقم الحروف کا مضمون 'یادگار غالب'، سالنامہ پگڈنڈی، امرتسر 1956

معلومات شخصی نہیں ہیں۔ رہی ان کے بیان کی تحقیقی حیثیت، وہ مولانا ابوالکلام آزاد سے سنیے:

> ''خواجہ حالی مرحوم نے اس واقعہ کی نسبت جو کچھ لکھا ہے، وہ حقیقت کے قطعاً خلاف ہے۔ خواجہ مرحوم سوانح نگاری کو مدحت طرازی سمجھتے تھے۔ اس لیے پسند نہیں کرتے کہ ناگوار واقعات کو ابھرنے دیا جائے۔ حیاتِ جاوید میں بھی انھوں نے ہر جگہ ایسا ہی کیا ہے۔ خواجہ صاحب نے اس معاملے کو اس رنگ میں ظاہر کیا ہے کہ گویا کوئی بات نہ تھی۔ محض چوسر اور شطرنج کا شوق تھا۔ اس شوق کی تکمیل کے لیے برائے نام کچھ بازی بھی بد لیا کرتے تھے۔ کوتوال چونکہ دشمن تھا، اس لیے قماربازی کا مقدمہ بنا دیا۔ حالانکہ اصلیت بالکل اس کے خلاف ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ یہ پورا قماربازی کا معاملہ تھا اور نواب امیر الدین مرحوم (والی لوہارو) کے لفظوں میں مرزا نے اپنے مکان کو جوابازی کا اڈا بنا رکھا تھا۔''[1]

غالب کے سوانح نگار کی حیثیت سے حالی کی کوتاہیاں بیان کرنے کا یہ موقع نہیں۔ اتنا طے ہے کہ اس زمانے میں غالب سے متعلق جو معلومات حاصل ہوسکتی تھیں، حالی نے ان سے پورا فائدہ اٹھانے کی کوشش نہیں کی۔ اس وجہ سے نہ صرف غالب کے حالاتِ زندگی میں بعض غلطیاں راہ پا گئی ہیں بلکہ ان کی سیرت و شخصیت کے بعض اہم پہلو بھی تشنہ رہ گئے ہیں۔[2]

حالی کی طرح احسن الاخبار نے بھی غالب کی قماربازی کو تسلیم نہیں کیا۔ اس نے لکھا ہے کہ مرزا دشمنوں کی غلط اطلاعات کے باعث گرفتار ہوئے اور جو کچھ ہوا، محض حاسدوں کی فتنہ پردازی کی وجہ سے ہوا۔ احسن الاخبار کی شہادت بھی تحقیقی اور تاریخی دونوں اعتبار سے کمزور ہے۔ یہ اخبار دہلی سے نہیں، بمبئی سے نکلتا تھا۔ اس

---

1 نقش آزاد، مرتبہ غلام رسول مہر، طبع دہلی صفحہ 279، 280

2 تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو، 'یادگار غالب کا تحقیقی مطالعہ' ڈاکٹر وحید قریشی، سویرا، لاہور، 22

زمانے میں فاصلوں کی دوری اور سفر کی مشکلات کے باعث خبررسانی واقعات کی رفتار کا ساتھ نہیں دے سکتی تھی۔ چنانچہ یہ خبر بھی غالب کی گرفتاری کے تیس دن بعد شائع ہوئی۔ اس میں بادشاہ کے سفارشی خط کا بھی ذکر ہے جو ریزیڈنٹ کو لکھا گیا تھا۔ غالب کی گرفتاری، احباب اور اعزہ کی دوڑ دھوپ، بہادر شاہ کا خط لکھنا، ریزیڈنٹ کا کورا جواب دینا واقعات کا ایک سلسلہ ہے جس کا اثر دہلی کے عوام پر غالب سے ہمدردی کی صورت میں ظاہر ہوا ہوگا اور احسن الاخبار کے نامہ نگار کا اس سے متاثر ہونا خلاف قیاس نہیں۔ چنانچہ وہ غالب کو قطعاً بے قصور دکھاتے ہوئے ان کی گرفتاری کا باعث 'دشمنوں کی غلط اطلاعات' قرار دیتا ہے۔ احسن الاخبار میں اس واقعہ سے متعلق جو دوسری خبر شائع ہوئی ہے اس میں بھی غالب سے گہری ہمدردی کے جذبات پائے جاتے ہیں۔ اس کی آخری سطروں میں جو احتجاج کیا گیا ہے، اس میں بھی 'غالب کی طرفداری' کا رنگ نمایاں ہے۔ دوسری خبر میں احسن الاخبار نے غالب کے 'جرم' کو قبول تو کرلیا ہے لیکن وہ اسے 'معمولی' قرار دیتا ہے اور ان کی سزا میں رعایت فقط اس بنا پر طلب کرتا ہے کہ وہ ایک ایسے ''باکمال رئیس ہیں، جن کی عزت اور حشمت کا دبدبہ لوگوں کے دلوں پر بیٹھا ہوا ہے۔'' غرض حالی کی طرح احسن الاخبار کے بیان میں بھی غالب سے عقیدت و محبت کا جذبہ پایا جاتا ہے اور اس میں غالب کے دامن کو قماربازی سے پاک دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔

یہ معلوم کرلینے کے بعد کہ حالی اور احسن الاخبار کے بیانات تحقیقی اعتبار سے قابلِ اعتنا نہیں، اب گواہوں کے دوسرے فریق کی طرف آیئے جس نے غالب کو قماربازی کا مرتکب بتایا ہے۔ اس فریق میں فوائدالناظرین، سرامیرالدین اور گھنشیام لال عاصی شامل ہیں۔ فوائد الناظرین وہ پہلا اخبار ہے جس نے غالب کی گرفتاری کی خبر شائع کی۔ گرفتاری کی تاریخ بھی فقط اسی خبر سے معلوم ہوتی ہے۔ یہ خبر اس زمانے کے حالات کے مطابق تاخیر سے بھی شائع نہیں ہوئی۔ ایڈیٹر یا نامہ نگار نے اس پر کوئی تبصرہ بھی نہیں کیا۔ اس کی نوعیت محض اطلاعی ہے اور اس میں کسی رنگ

آمیزی کو دخل نہیں۔ اس حقیقت کے پیش نظر اس خبر کو صحیح تسلیم کرنے میں کوئی تامل نہیں ہونا چاہیے۔

مولانا ابوالکلام آزاد نے سر امیرالدین[1] کی زبانی جو روایت نقل کی ہے اس میں غالب پر صاف الفاظ میں قمار بازی کا الزام عائد کیا گیا ہے۔ اس روایت کے قوی نہ ہونے کی تین وجوہ ہیں :

(1) غالب کے واقعۂ اسیری کے وقت امیرالدین پیدا ہی نہیں ہوئے تھے۔[2] اس لیے یہ روایت ہم تک ایک سے زیادہ واسطوں سے پہنچی ہے۔

(2) غالب کے قید ہونے کے بعد لوہارو خاندان کا طرزِ عمل نہایت افسوسناک تھا۔[3] ان حالات میں سر امیرالدین کا بیان غیر جانبدارانہ نہیں ہوسکتا۔

(3) خود آزاد کے بیان میں حالی کی تردید کا شدید جذبہ پایا جاتا ہے، جس کے باعث وہ انتہاپسندی کا شکار ہوسکتے ہیں۔

البتہ اس روایت کے حق میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ مخاصمت میں خوبیوں پر تو پردہ پڑ سکتا ہے لیکن کمزوریاں بہ مبالغہ ہی سہی، ضرور سامنے آجاتی ہیں۔ اس واقعہ کا تعلق بھی چونکہ غالب کی ایک کمزوری سے ہے، اس سے متعلق لوہارو خاندان کے ایک فرد کا بیان، مبالغے سے قطع نظر اصلیت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ خصوصاً جب غالب کی

---

1 پورا نام نواب سر امیرالدین احمد خان، فرخ مرزا۔ یہ بیٹے تھے نواب علاؤ الدین احمد خاں علائی کے، جنھیں مرزا غالب نے اپنا خلیفہ ثانی بنایا تھا۔ وہ نواب امین الدین احمد خاں رئیس لوہارو کے بڑے صاحبزادے تھے جن کے والد نواب احمد بخش خاں غالب کے خسر نواب الٰہی بخش خاں معروف کے بھائی تھے۔

2 ''سر امیرالدین غالب کی وفات کے وقت زیادہ سے زیادہ آٹھ برس کے ہوں گے۔'' ان کے نام غالب کا خط غالباً 1868 کا واقعہ ہے۔'' مہر: خطوط غالب صفحہ 47، اور 111۔ غالب ابتلائے اسیری کے 22 برس بعد تک زندہ رہے۔ اس طرح امیر الدین کی پیدائش تقریباً 1861 یعنی واقعہ قید کے 13 یا 14 برس بعد ہوئی۔

3 غلام رسول مہر، غالب، صفحہ 187، 188

قمار بازی کی تصدیق فوائد الناظرین اور ایک دہلوی معاصر گھنشیام داس عاصی کے بیان سے بھی ہوجاتی ہے۔

شیخ محمد اکرام نے 'غالب نامہ' میں عاصی کی عبارت کو 'قید' کے ذیل میں درج تو کیا ہے لیکن قطعۂ تاریخ پیش نہیں کیا۔ اس سے متعلق ان کی رائے یہ ہے:

''شاہدِ عاصی، غالب کا دل سے قدردان اور بہی خواہ نہ تھا۔ چنانچہ جو قطعۂ تاریخ اس نے لکھا ہے، اس سے غالب کی صریح توہین ہوتی ہے۔''(1)

یہاں مصنف 'غالب نامہ' غالب پرستی کا شکار ہوگئے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ عاصی کے قطعہ تاریخ سے غالب کی توہین ہوتی ہے، لیکن شاید اس میں امر واقعہ کے المیہ کا صحیح صحیح بیان ہو۔ یہ قید بجائے خود توہین آمیز تھی، غالب کے کسی قدردان اور بہی خواہ سے یہ توقع عبث ہے کہ وہ حرفِ صداقت زبان پر لائے گا۔ واقعۂ قید سے متعلق حقیقتِ حال کا اظہار یا تو کوئی بے حد غیر جانبدار فریق کرسکتا ہے یا پھر مخالف و منکر، گو دوسری حالت میں مبالغے کا قوی احتمال ہے۔ ہمارے نزدیک عاصی کو غالب کا بدخواہ قرار دینے کی کوئی وجہ نہیں۔ اپنے بیان میں وہ غالب کو 'شاعر بے بدل' کہتا ہے۔ یہاں یہ بات بھی قابل غور ہے کہ دہلی میں اس وقت قدردانی کے اعتبار سے، شاعروں کے دو خاص گروہ تھے۔ غالب ایک مخصوص حلقے میں پسند کیے جاتے تھے اور عوام زیادہ پرستار ذوق کے تھے۔ عاصی شاہ نصیر کے شاگرد تھے اور جب شاہ نصیر سے ذوق کے تعلقات کشیدہ ہوئے تو عاصی بھی ذوق کے مخالف ہوگئے۔ چنانچہ تیلیوں والے معرکہ خیز مشاعرے میں جو قدیم دلی کالج میں منعقد ہوا

---

1 غالب نامہ، شیخ محمد اکرام، طبع لکھنؤ، صفحہ 105۔ ذکر غالب (مالک رام، دہلی 1950، ص 63) میں بھی عاصی کا ذکر ہے لیکن نہ تو عبارت ہی درج کی ہے نہ قطعۂ تاریخ۔ امتیاز علی خاں عرشی نے شعر ٹانگوں سے سوا ہیں' درج کیا ہے، لیکن کوتوال کا رتھ میں بیٹھ کر آنا، ظاہر کرنا زنانی سواریاں آئی ہیں، اور دھوکے سے زبردستی اندر داخل ہونا، یہ ساری عبارت نقل نہیں کی، نہ ہی قطعہ تاریخ درج کیا ہے۔ (دیوان غالب، نسخہ عرشی، 1958 / 1982، ص 416-415)

تھا، عاصی نے ذوق اور ان کے ہواخواہوں کو نیچا دکھانے کی پوری کوشش کی تھی۔[1] ذوق سے عاصی کی کشیدگی کے پیشِ نظر یہ ضروری تو نہیں کہ ان کے غالب سے اچھے تعلقات تھے، لیکن بغیر کسی ثبوت کے انھیں غالب کا بدخواہ یا مخالف قرار دینا بھی غلط

1 محمد حسین آزاد نے 'آبِ حیات' میں اس معرکے کا ذکر یوں کیا ہے: ''جن دنوں شاہ صاحب سے (ذوق کے) معرکے ہوئے تھے۔ منشی فیض پارسا دہلی کالج میں مدرسِ حساب تھے . انھوں نے مدرسہ میں بڑی دھوم دھام سے مشاعرہ کیا ان دنوں میں مدرسہ اجمیری دروازہ کے باہر تھا۔ شہر کے دروازے 9 بجے بند ہوجاتے تھے۔ گڑھ کپتان سے اجازت لی کہ مشاعرہ کے دن دو بجے رات تک اجمیری دروازہ کھلا رہا کرے۔ غرض مشاعرہ مذکور اس شان وشکوہ سے جاری ہوا کہ پھر کوئی ایسا مشاعرہ دلی میں نہیں ہوا۔ شہر کے رؤسا اور تمام نامی شاعر موجود ہوتے تھے۔ سب کی نگاہیں شاہ صاحب اور شیخ صاحب کی طرف ہوتی تھیں۔ چنانچہ ایک مشاعرہ میں شاہ صاحب نے غزل، قفس کی تیلیاں، خس کی تیلیاں پڑھی۔ دوسرے مشاعرے میں یہی 'طرح' ہوگئی۔ سب غزلیں کہہ کر لائے۔ شیخ مرحوم نے دوغزلہ لکھا اور اس پر کچھ تکرار ہوئی۔ اس پر جوش میں آکر فرمایا کہ برس دن تک جو مشاعرہ ہو، اس میں سوائے غزل طرحی کے ایک غزل اس زمین میں ہوا کرے۔ چنانچہ دو مشاعروں میں ایسا ہوا۔ ایسے معرکوں میں عوام الناس بھی شامل ہوتے تھے۔ تیسرے جلسہ میں جب انھوں نے غزل پڑھی تو بعض شخصوں نے کچھ کچھ چوٹیں کیں۔ جنھیں شیخ صاحب کے طرف دار سمجھے کہ شاہ صاحب کے اشارے سے ہوئیں۔ زیادہ تر یہ کہ شاہ وجیہہ الدین منیر یعنی شاہ صاحب کے صاحبزادے نے یہ شعر بھی پڑھ دیا:

گرچہ قندیلِ سخن کو منڈھ لیا تو کیا ہوا ڈھانچ میں تو ہیں وہی اگلے برس کی تیلیاں

اس پر تکرار زیادہ ہوئی اور مشاعرہ بند کردیا گیا کہ مبادا زیادہ بے لطفی ہوجائے۔'' (آبِ حیات طبع پانزدہم صفحہ 467)

آزاد نے جس شعر کا حوالہ دیا ہے، وہ منیر کا نہیں، بلکہ گھنشیام لال عاصی کا ہے۔ ان کے کلیات میں منجملہ اس شعر کے پوری غزل موجود ہے۔ اس مشاعرے میں چونکہ ذوق کا پلہ نیچا رہا تھا۔ آزاد نے نہ صرف باقی روداد کو حذف کردیا بلکہ عاصی کے شعر کو بھی منیر کے نام سے لکھ دیا۔ جب لوگوں نے اس غلطی پر اعتراض کیا تو آزاد نے حاشیے میں فقط اتنا لکھا: ''بعض بزرگوں سے سنا کہ لالہ گھنشیام داس، (لال) عاصی نے پڑھا تھا۔ وہ بھی شاہ نصیر کے شاگرد تھے۔'' (آبِ حیات صفحہ 468) واقعہ یہ ہے کہ مشاعرہ میں شاہ نصیر کی غزل پر اعتراضاً ذوق نے اپنے تلمیذ بہادر

ہوگا۔ ذوق سے ان کی ہنگامہ آرائی اور غالب سے متعلق قطعۂ تاریخ میں ان کے لہجے کی بیباک بیانی سے یہ نتیجہ ضرور نکالا جاسکتا ہے کہ وہ اگر غالب کے قدردان نہ تھے، تو ان کے مخالف بھی نہ تھے۔ ان حالات میں عاصی کا بیان خاصا غیر جانبدارانہ قرار پاتا ہے اور ایسے بیان کی تاریخی اور تحقیقی حیثیت کو نظرانداز کرنا مناسب نہیں۔ غرض عاصی اور فوائد الناظرین کے بیانات کی روشنی میں یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ غالب قمار بازی کے مرتکب ہوئے تھے۔ اس سے ان کی عظمت پر کوئی حرف نہیں آتا بلکہ ان کی سیرت کا ایک پہلو سامنے آتا ہے۔ غالب اپنی ادبی عظمت کی وجہ سے محبوب ہیں اور رہیں گے، لیکن کسی محبوب شخصیت کا ہر لحاظ سے مثالی ہونا ضروری نہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ایسی شخصیت کی انسانی کمزوریوں کو سامنے رکھنے کے بعد اس کی عظمت کا نقش اور بھی روشن ہوجاتا ہے۔ غالب اپنے معاشرے کے فرد تھے، اور بطور فرد ان میں کم وبیش وہ تمام خوبیاں اور خامیاں تھیں جو اس زمانے کے معاشرے میں ہوسکتی تھیں لیکن ان کمزوریوں کے باوجود وہ عظمت کی ان بلندیوں تک پہنچ گئے جہاں ان کا کلام صحیح معنوں میں حلقۂ شام وسحر سے نکل کر جاوداں ہوچکا ہے۔ عاصی کے بیان سے غالب کے واقعۂ اسیری سے متعلق جن مزید امور

شاہ ظفر کی غزل میں چند اشعار پڑھے تھے۔ مطلع یہ تھا:

یار کی چلون میں ہوں پائے مگس کی تیلیاں قافیہ میں گر نہ تھیں حضرت کی بس کی تیلیاں

اس پر آئندہ مشاعرہ معرکے کا قرار پایا۔ عاصی نے اس مشاعرے میں طرحی غزل سے پہلے 'چھیڑ کی غزل پڑھی' اس کے آخری دو شعر یوں تھے:

سیدھی سڑک بھی چل کے نہ متھرا پہنچ سکے کل شیخ جی ہرن کی طرح بھولے چوکڑی
جس کو نہ سلکِ گوہر یکتا پہنچ سکے عاصی وہ تیلیوں کی غزل اب کرو رقم

اس کے بعد عاصی نے 24 اشعار کی بڑی سیر قوانی غزل پیش کی، جسے سن کر سامعین نے ''ایمانا کہا کہ عاصی کی غزل لاجواب اور قابل تحسین ہے اور ذوق پر فوقیت رکھتی ہے۔'' یہ غزل عاصی کے کلیات میں موجود ہے اور اس کے بعض قوانی یہ ہیں. عبس، عطرِ چرس، کوہ ہوس، انفاسِ نوس، عاشق بے دسترس، بید قرس، سرس، دلس، ترس وغیرہ (کلام عاصی صفحہ 148-144)

پر روشنی پڑتی ہے، وہ یہ ہیں:

کوتوال سے دشمنی

واقعۂ اسیری کے بارے میں غالب کی تصانیف سے زیادہ مدد نہیں ملتی۔[1] انھوں نے چوراسی شعر کا ایک فارسی ترکیب بند، قید کی حالت میں لکھا تھا، جسے متفقہ طور پر ان کی بہترین نظموں میں شمار کیا جاتا ہے۔ لیکن ان کے احباب وغیرہ نے اس خیال سے 'حبسیہ' کو کلیاتِ نظم میں شامل نہ کیا کہ اس سے غالب کی قید ہمیشہ کے لیے منظرعام پر آجائے گی۔ گو بعد میں یہ متفرق فارسی کلام کے مجموعہ 'سبد چیں' میں شائع کردیا گیا۔[2] اس میں غالب نے اسیری کے حالات و جذبات تو بیان کیے ہیں لیکن قید کے اسباب و علل کی طرف کوئی اشارہ نہیں کیا۔ حبسیہ کو کلیاتِ نظم میں شامل نہ کرنے کے واقعہ سے شبہ ہوتا ہے کہ غالب کے ایسے خطوط کی اشاعت بھی روک لی گئی، جن میں قید سے متعلق کوئی بات ہوگی۔ ایسے ہی ایک فارسی خط کے اقتباس کا ترجمہ حالی نے پیش کیا ہے۔ یہ خط ان کے فارسی خطوط میں شامل نہیں۔ اس میں غالب نے اپنے قید ہونے کی وجہ کوتوال سے دشمنی کو قرار دیا ہے:

> ''کوتوال دشمن تھا اور مجسٹریٹ ناواقف! فتنہ گھات میں تھا اور ستارہ گردش میں۔ باوجودیکہ مجسٹریٹ کوتوال کا حاکم ہے، میرے باب میں وہ کوتوال کا محکوم بن گیا۔ اور میری قید کا حکم صادر کردیا۔''[3]

مولانا آزاد اس سے متعلق فرماتے ہیں:

> ''عرصہ تک شہر کے کوتوال اور حکام ایسے لوگ رہے، جن سے مرزا غالب کی رسم و راہ رہتی تھی۔.. انھیں میں ایک کوتوال قتیل کے شاگرد مرزا

---

1 منشی گوپال تفتہ کے نام 10 دسمبر 1853 کے ایک خط میں فقط اتنا لکھا ہے: ''سرکار انگریزی میں بڑا پایہ رکھتا تھا۔ رئیس زادوں میں گنا جاتا تھا۔ پورا خلعت پاتا تھا۔ اب بدنام ہوگیا ہوں اور ایک بہت بڑا دھبہ لگ گیا ہے۔'' (اردو، طبع لاہور، صفحہ 82)

2 سبد چیں صفحہ 30-24 نیز ملاحظہ ہو، ''یوسف ہندی قید فرنگ میں'' مطبوعہ حیدرآباد

3 یادگار غالب صفحہ 27

خانی بھی تھے۔ لیکن غالباً 1845 میں آگرہ سے تبدیل ہوکر ایک نیا کوتوال آیا۔ یہ مرزا خانی کی طرح نہ تو شاعر تھا نہ نثر طراز کہ غالب کا قدر شناس ہوتا۔ نرا کوتوال تھا۔"(1)

یہ صحیح ہے کہ جب تک مرزا خانی دہلی میں تھے، غالب کو کسی قسم کا خطرہ نہ تھا، لیکن مولانا کا یہ بیان محل نظر ہے کہ نیا کوتوال غالباً 1845 میں آگرے سے تبدیل ہوکر آیا۔ جیسے کہ پہلے کہا گیا کہ غالب اس واقعہ سے چھ برس پہلے 1841 میں بھی قمار بازی کے الزام میں معتوب ہو چکے تھے اور دہلی اردو اخبار نے صاف الفاظ میں ان کی گرفتاری کو نئے تھانیدار کا کارنامہ قرار دیا تھا:

"اب تھوڑے دن ہوئے یہ تھانیدار قوم سے سید اور بہت جری سنا جاتا ہے، مقرر ہوا ہے۔ یہ پہلے جمعدار تھا، بہت مدت کا نوکر ہے۔ جمعداری میں بھی یہ بہت گرفتاری مجرموں کی کرتا رہا ہے"(2)

اس سے ثابت ہوتا ہے کہ مرزا خانی کے بعد نیا کوتوال بقول آزاد 1845 میں نہیں بلکہ 1841 یا اس سے کچھ پہلے مقرر ہوا۔ دوسرے یہ کہ تھانیدار آگرہ سے تبدیل ہوکر نہیں آیا، بلکہ دہلی میں 'مدت کا نوکر' تھا۔ اور "پہلے جمعدار تھا۔" دہلی اردو اخبار نے اس کا نام درج نہیں کیا۔ فقط یہی لکھا ہے کہ یہ قوم کا سید ہے۔ گھنشیام لال عاصی نے کوتوال کا نام اپنے قطعۂ تاریخ اور توضیحی عبارت میں "فیض الحسن خاں" بتایا ہے۔ احسن الاخبار مورخہ 19 دسمبر 1845 کی ایک خبر میں بتایا گیا ہے:

"گورنر جنرل نے دہلی میں 17 کو دربار عام کیا تھا اور اس میں غالب کو خلعت ہفت پارچہ و سہ رقم جواہر اور فیض الحسن کوتوال کو ایک مثالی رومال عطا فرمایا۔"(3)

ظاہر ہے کہ یہ اعزاز فیض الحسن کو جن خدمات کی بنا پر بخشا گیا اور وہ دربار کے

---

1 نقش آزاد صفحہ 281

2 دہلی اردو اخبار، مورخہ 15 اگست 1841، مخزونہ نیشنل آرکائیوز آف انڈیا، نئی دہلی

3 حوالہ ماسبق، نوائے ادب، اپریل 1958

انعقاد (1845) سے قبل دہلی میں اپنے کارگزاریوں کا ثبوت پیش کر چکا ہوگا۔ قیاس ہے کہ غالب کی پہلی گرفتاری بھی اسی کوتوال کے ہاتھوں عمل میں آئی ہوگی اور وہ برسوں غالب کے درپے رہا ہوگا۔ عاصی کے بیان سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ''غالب سے فیض الحسن خاں کوتوال دہلی کو ناحق عداوت پیدا ہوگئی۔'' اس عداوت کا ذکر خود غالب کے محولہ بالا خط میں بھی ملتا ہے لیکن مولانا آزاد اسے نظرانداز کرتے ہوئے گرفتاری کی تمام تر وجہ غالب کی قماربازی کو قرار دیتے ہیں۔ حالانکہ قماربازی شہر کے دوسرے حصوں میں بھی ہوتی تھی اور بقول ان کے :

> ''شہر کی یہ رسم ٹھہر گئی تھی کہ رئیس زادوں کے دیوان خانے مستثنیٰ سمجھے جاتے تھے۔ گویا ان کی وہ نوعیت مان لی گئی تھی جو آج کل کے کلبوں میں برج کھیلنے کی ہے۔ انھیں از راہِ تجاہل رئیسانہ تفریحوں میں تصور کیا جاتا تھا۔''[1]

ان حالات میں کوتوال کا فقط غالب کو نشانۂ عتاب بنانا، غالب سے ذاتی عداوت ہی کی بنا پر سمجھا جاسکتا ہے اور عاصی کے بیان سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔

گرفتاری کے حالات

مولانا آزاد لکھتے ہیں :

> ''ایک دن ایسے موقع پر کہ مجلس گرم اور روپیوں کی ڈھیریاں چنی ہوئی تھیں۔ کوتوال پہنچا اور دروازہ پر دستک دی۔ اور لوگ تو پچھواڑے سے نکل بھاگے، صاحب مکان یعنی مرزا دھر لیے گئے۔''[2]

لیکن عاصی نے گرفتاری کے جو حالات لکھے ہیں، وہ اس سے مختلف ہیں۔ ان کا بیان ہے کہ گرفتاری کے وقت کوتوال صاحب رتھ میں بیٹھ کر موقع پر گئے اور ظاہر کیا کہ سواریاں زنانی آئی ہیں۔ اس طرح دھوکے سے اندر داخل ہوگئے۔ مولانا کا یہ کہنا بھی صحیح نہیں کہ ''اور لوگ تو پچھواڑے سے نکل بھاگے، صاحب مکان یعنی مرزا

1 نقشِ آزاد، صفحہ 281

2 ایضاً، صفحہ 282

دھر لیے گئے۔'' اس کے برعکس عاصی لکھتے ہیں کہ ''اندر مکان کے ضربات جوتی باہم اس قدر ہوئیں کہ باہر تک آواز آتی تھی۔ مگر زینے کے اندر بہت جمعیت تھی اور کچھ امدادی برقند از پہنچ گئے۔'' غرض غالب تنہا گرفتار نہیں ہوئے تھے بلکہ ان کے ساتھ دوسرے قمار باز بھی دھر لیے گئے تھے۔ فوائد الناظرین کی پیش کردہ خبر (الف) میں بھی صاف الفاظ میں اس کا ذکر موجود ہے:

''جناب مرزا صاحب کو معہ چند اور قمار بازوں کے گرفتار کر کے کوتوالی میں لے آئے۔''

متنازعہ فیہ شعر

نظامی بدایونی نے شرح دیوان غالب میں لکھا ہے کہ قید خانے میں غالب کے کپڑوں میں جوئیں ہوگئی تھیں۔ ان کو چن رہے تھے کہ ایک رئیس نے جاکر پرسش مزاج کی، غالب نے فی البدیہہ یہ شعر پڑھا:

جس دن سے کہ ہم خستہ گرفتارِ بلا ہیں
کپڑوں میں جوئیں بخیے کے ٹانکوں سے سوا ہیں[1]

اس شعر سے متعلق غلام رسول مہر لکھتے ہیں:

''میرا خیال ہے کہ یہ شعر غالب کا نہیں۔ اس سے قطع نظر شعر کی شان نزول قطعاً ناقابل قبول ہے۔ بے یاری اور درماندگی کی یہ حالت کیونکہ قرین قیاس سمجھی جاسکتی ہے کہ غالب کے کپڑوں میں جوئیں ہوگئی تھیں اور ایک رئیس ملاقات کے لیے آیا تو وہ جوئیں نکال رہے تھے۔ لہذا جو صورت اس شعر میں پیش کی گئی ہے وہ ہر اعتبار سے مستبعد ہے۔''[2]

مہر غالباً شعر کی شعریت سے لطف اندوز ہونے کے لیے تیار نہیں۔ بات

---

1 دیوان غالب مع شرح نظامی، طبع ششم، ص 218

2 مہر، غالب صفحہ 184

دراصل غالب کی 'بے یاری' اور 'درماندگی' کی نہیں جیل خانے کے کپڑوں کی ہے۔ غالب کو جیل خانے میں آتے ہی اپنا لباس اتار کر جیل خانے کے کپڑے پہننے پڑے ہوں گے۔ اس زمانے میں ہندستانی جیل خانوں کے کپڑوں کی جو حالت ہوگی، بآسانی قیاس کی جاسکتی ہے۔ مختلف قیدیوں کے استعمال کی وجہ سے، جن میں اکثر غلیظ اور میلے کچیلے رہنے کے عادی ہوتے ہیں، مجبوراً وہی کپڑے غالب کو بھی پہننے پڑے ہوں گے۔ چنانچہ شعر میں غالب نے جو حالت بیان کی ہے وہ ہرگز مستبعد نہیں اور مہر صاحب کا یہ خیال کہ "یہ شعر غالب کا نہیں" تحقیقی طور پر صحیح نہیں۔ عاصی کے بیان سے بھی یہ شعر غالب ہی کا ثابت ہوتا ہے۔ انھوں نے بالتصریح لکھا ہے:

"ایک روز مسٹر راس صاحب سول سرجن دہلی قیدیانِ جیل خانہ کا ملاحظہ کرتے کرتے حضرت کے پاس تک پہنچ گئے اور حال دریافت کیا۔ آپ نے فی البدیہہ یہ فرمایا:

جس دن سے کہ ہم غمزدہ زنجیر بپا ہیں
کپڑوں میں جوئیں بخیے کے ٹانکوں سے سوا ہیں"

نظامی بدایونی کے ہاں اس شعر کا پہلا مصرع قدرے مختلف ہے۔ (یعنی "غم زدہ زنجیر بپا" کی جگہ "خستہ گرفتار بلا") لیکن نظامی کی روایت پر عاصی کے بیان کو فوقیت حاصل ہے کیونکہ ایک تو یہ قدیم تر ہے اور دوسرے یہ بیان غالب کی زندگی میں دہلی میں لکھا گیا۔

قبل از وقت رہائی

سید ناصر نذیر فراق دہلوی نے غالب کے مقدمے کے جو حالات بیان کیے ہیں، ان میں لکھا ہے کہ ان کی قبل از وقت رہائی لاٹ صاحب یا کسی اور بڑے افسر کے اختیاراتِ خاص کی وجہ سے ہوئی۔ ان کے الفاظ ہیں: "مرزا صاحب کو قید میں پڑے چند روز ہوئے تھے، جو ان کی خوش نصیبی سے لاٹ یا ان جیسا کوئی اور بڑا حاکم شاہجہان آباد میں آیا در مرزا صاحب کے عزیزوں نے اس سے جاکر مرزا صاحب کی

بپتا کہی اور اس نے اپنے اختیار سے مرزا صاحب کو فوراً چھوڑ دیا۔"[1]

مگر غالب کا وہ بیان جو حالی نے نقل کیا ہے، اس کے برعکس ہے:

"سیشن جج، باوجودیکہ میرا دوست تھا اور ہمیشہ مجھ سے دوستی اور مہربانی کے برتاؤ برتتا تھا اور اکثر صحبتوں میں بے تکلفانہ ملتا تھا، اس نے بھی اغماض اور تغافل اختیار کیا۔ صدر میں اپیل کیا مگر کسی نے نہ سنا اور وہی حکم بحال رہا۔ پھر معلوم نہیں کیا باعث ہوا کہ جب آدھی میعاد گزر گئی تو مجسٹریٹ کو رحم آیا اور صدر میں میری رہائی کی رپورٹ کی اور وہاں سے حکم رہائی کا آگیا۔"[2]

غالب کے یہ الفاظ کہ "پھر معلوم نہیں، کیا باعث ہوا جب آدھی میعاد گزر گئی تو مجسٹریٹ کو رحم آیا" غور طلب ہیں۔ گویا خود غالب کو اپنی قبل از وقت رہائی کے اسباب کا صحیح علم نہ تھا۔ مجسٹریٹ کو 'رحم' آنا بھی معنی خیز ہے۔ حالانکہ مجسٹریٹ کے رحم وکرم کو پوری طرح آزمایا جاچکا تھا اور بادشاہ سے سفارش کروانے اور صدر میں اپیل کے باوجود قید کی سزا برقرار رہی تھی۔ ایسے حالات میں ملزم کی رہائی محض مجسٹریٹ کے رحم کی بنا پر عمل میں نہیں آسکتی۔ مجسٹریٹ نے اگر حکامِ صدر کو رہائی کی رپورٹ کی ہوگی تو وہ بغیر قانونی حیلے اور دلیل کے نہ ہوگی۔ یہ دلیل کیا ہوسکتی ہے، اس سلسلے میں بھی عاصی کا بیان صحیح رہنمائی کرتا ہے۔ عاصی کی عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ جب غالب نے سول سرجن کے پوچھنے پر اپنی ناگفتہ بہ حالت کا سخن گسترانہ اظہار کیا تو "اسی وقت ڈاکٹر صاحب نے گورنمنٹ کو چھٹی لکھ کر رہا کروا دیا۔" غرض مسٹر راس[3] نے غالب کی رہائی کی سفارش کر کے اپنا فرض بطریق احسن انجام دیا، لیکن اس نیک نہاد شخص نے اپنا احسان جتانے کی کوئی کوشش نہیں کی، ورنہ غالب اپنی

---

1 لال قلعہ کی ایک جھلک، صفحہ 35

2 یادگارِ غالب، صفحہ 27

3 'احسن الاخبار' کے ایک پرچے سے معلوم ہوتا ہے کہ مسٹر راس جولائی 1846 میں دہلی میں تھا۔ (نوائے ادب، اپریل 1958)

رہائی کو مجسٹریٹ کے رحم پر محمول نہ کرتے۔

واقعہ قید کے ایام میں غالب کی تندرستی خراب رہنے کا ذکر احسن الاخبار میں بھی ملتا ہے:

> ''مرزا صاحب عرصہ سے علیل رہتے ہیں، سوائے پرہیزی غذا قلیہ چپاتی کے اور کوئی چیز نہیں کھاتے.... اس قدر مشقت اور مصیبت کا برداشت کرنا مرزا صاحب کی طاقت سے باہر ہے بلکہ ہلاکت کا اندیشہ ہے۔''[1]

ان بیانات کے مدنظر غالب کی قبل از وقت رہائی کا مسئلہ پوری طرح حل ہوجاتا ہے، یعنی گرفتاری کے وقت ان کی صحت اچھی نہ تھی۔ تقریباً نصف سزا کاٹ چکنے کے بعد ان کی تندرستی مزید خراب ہوگئی اور جب مسٹر راس سول سرجن نے ان کی ناگفتہ بہ حالت دیکھی تو وہ رہائی کی رپورٹ کرنے پر مجبور ہوگئے۔ غرض غالب خرابیٔ صحت کی وجہ سے قبل از وقت رہا کردیے گئے اور اس میں مجسٹریٹ کے 'رحم' کو مطلق کوئی دخل نہ تھا۔

(نقوش، لاہور 1961)

---

1 دہلی کا آخری سانس، صفحہ 174

غالب کا جذبۂ حب الوطنی اور
واقعات سنہ ستّاون

مرزا غالب سنہ ستاون کے ہنگامہ میں شروع سے آخر تک دہلی میں رہے۔ اس زمانے کے حالات 11 مئی 1857 [1] سے 21 جولائی 1858 [2] تک انھوں نے اپنی فارسی کتاب ''دستنبو'' میں لکھے ہیں۔ ہنگامے کے دنوں میں غالب پر جو گزری، اس کا ذکر دستنبو کے علاوہ ان کے خطوط میں بھی ملتا ہے جو نسبتاً زیادہ آزادی اور بے باکی سے لکھے گئے ہیں۔ غالب کی وطن دوستی یا انگریزوں کے تئیں ان کے سچے جذبات معلوم کرنے کے لیے صرف دستنبو کے بیانات پر نظر رکھنا کافی نہیں، بلکہ غالب کی شخصیت، ان کے مزاج اور ان کے مخصوص حالات کو جاننا بھی ضروری ہے، نیز وہ خطوط اس بارے میں بے حد اہم ہیں جو انھوں نے اپنے خاص خاص دوستوں کو لکھے ہیں اور جن میں ان کا پیمانۂ دل بے تابانہ چھلک گیا ہے۔

مرزا غالب ہنگامۂ سنہ ستاون میں اہل و عیال سمیت اپنے گھر میں رہے۔[3] ایک خط میں لکھتے ہیں ''میں مع زن و فرزند ہر وقت اس شہر میں قلزمِ خوں کا شناور ہوں۔ دروازہ سے باہر قدم نہیں رکھا، نہ پکڑا گیا، نہ نکالا گیا، نہ قید ہوا، نہ مارا گیا''۔ [4] لیکن دہلی پر انگریزوں کا دوبارہ تصرف ہوجانے کے بعد غالب پر پے در پے مصیبتیں نازل ہونا شروع ہوئیں۔ اس وقت وہ محلّہ بلی ماران میں حکیم محمد حسن خاں کے مکان میں رہتے تھے۔ فتح شہر کے بعد پانی وغیرہ کا سلسلہ بھی بند ہوگیا، اور دو دن بے آب و نان بسر کرنا پڑے۔ [5] تیسرے روز حکیم محمود خاں کے خاندانی مکانوں کی حفاظت کرنے کے لیے مہاراجہ پٹیالہ کے بھیجے ہوئے سپاہی آپہنچے اور ان کی وجہ سے مرزا کا گھر تو لوٹ سے بچ گیا [6] لیکن جو قیمتی سامان اور زیورات ان کی بیگم نے

حفاظت کے خیال سے کالے میاں صاحب کے تہہ خانے میں رکھوائے تھے، انھیں فتح مند فوج نے لوٹ لیا۔[7] چند گورے غالب کے گھر میں بھی آ داخل ہوئے، اور انھیں گرفتار کر کے کرنل برن[8] کے سامنے پیش کیا جو قریب ہی حاجی قطب الدین سوداگر کے گھر میں مقیم تھے۔ باز پرس ہوئی،[9] زندگی باقی تھی کہ مرزا بچ گئے۔[10]

ادھر 30 ستمبر کے لگ بھگ کچھ فوجی ان کے بھائی مرزا یوسف کے گھر میں گھس گئے اور سب کچھ لے گئے۔[11] یہ تیس سال کی عمر سے دیوانے تھے۔[12] 19 اکتوبر کو مرزا یوسف کا بوڑھا دربان خبر لایا کہ مرزا یوسف پانچ دن کے مسلسل بخار کے بعد رات کو گزر گیا۔[13] اس وقت نہ کفن کا کپڑا مل سکتا تھا، نہ غسال میسر تھا اور نہ گورکن۔ غالب کے ہمسایوں نے ان کی بے کسی پر رحم کھایا اور پٹیالہ کے سپاہیوں میں سے ایک کو ساتھ لے جا کر مرزا یوسف کی تجہیز و تکفین کی۔[14] مرزا نے اپنے ایک خط میں ان کی وفات اور ان کے بیوی بچوں کی تباہ حالی کا ذکر یوں کیا ہے:

> ''حقیقی میرا ایک بھائی دیوانہ مر گیا، اس کی بیٹی، اس کے چار بچے، اس کی ماں یعنی میری بھاوج جے پور میں پڑے ہوئے ہیں۔ اس تین برس میں ایک روپیہ ان کو نہیں بھیجا، بھتیجی کیا کہتی ہوگی کہ میرا بھی کوئی چچا ہے۔ یہاں اغنیا اور امرا کے ازدواج و اولاد بھیک مانگتے پھریں اور میں دیکھوں، بس مصیبت کی تاب لانے کو جگر چاہیے''۔ (بنام یوسف مرزا، اردوئے معلی، ص 255)

لڑائی کے دوران غالب کے دوستوں، عزیزوں اور شاگردوں میں سے کئی قتل ہوئے، کئی انگریزوں کے معتوب ٹھہرے اور کئی خانماں برباد دہلی سے نکل گئے۔

مولوی فضل حق خیر آبادی کو کالے پانی کی سزا ہوئی، شیفتہ کو حبس ہفت سالہ کا حکم سنایا گیا، صدرالدین آزردہ کی ملازمت موقوف، جائداد ضبط۔ نواب ضیاء الدین اور نواب امین الدین، دہلی پر انگریزوں کے غلبے کے بعد لوہارو جانے کے لیے روانہ ہوئے، ابھی مہرولی تک پہنچے تھے کہ لٹیروں نے لوٹ لیا۔ ادھر دلی میں ان کا گھر

تاراج ہوا اور تقریباً ''20 ہزار روپے کی مالیت کا کتب خانہ'' لٹ گیا۔ (اردوئے معلیٰ، 151، 153، 193 اور 243) مرزا کا فارسی اور اُردو کلام ان کے ہاں جمع ہوتا تھا وہ بھی ضائع ہوگیا۔ مظفرالدین حیدر خاں اور ذوالفقار الدین حیدر خاں (حسین مرزا) پر اس سے بھی بڑھ کر گزری۔ نہ صرف ان کے گھروں پر جھاڑو پھر گئی بلکہ پردوں اور سائبانوں میں ایسی آگ لگی کہ گھر کا گھر پھک گیا۔ یوسف مرزا کو خط لکھتے ہوئے ان مصیبتوں کا ذکر یوں کیا ہے:

> ''میرا حال سوائے میرے خدا اور خداوند کے کوئی نہیں جانتا۔ آدمی کثرت غم سے سودائی ہوجاتے ہیں عقل جاتی رہتی ہے۔ اگر اس ہجوم غم میں میری قوت متفکرہ میں فرق آگیا ہو تو کیا عجب ہے بلکہ اس کا باور نہ کرنا غضب ہے۔ پوچھو کہ غم کیا ہے، غمِ مرگ، غمِ فراق، غمِ رزق، غمِ عزت۔ غمِ مرگ میں قلعۂ نامبارک سے قطع نظر کر کے اہل شہر کو گنتا ہوں، مظفرالدولہ میر ناصرالدین، مرزا عاشور بیگ میرا بھانجہ، اس کا بیٹا احمد مرزا انیس برس کا بچہ، مصطفیٰ خاں ابن اعظم الدولہ اس کے دو بیٹے ارتضیٰ خاں اور مرتضیٰ خاں، قاضی فیض اللہ، کیا میں ان کو اپنے عزیزوں کے برابر نہیں جانتا تھا۔ اے لو بھول گیا۔ حکیم رضی الدین خاں، میر احمد حسین میکش، اللہ اللہ! ان لوگوں کو کہاں سے لاؤں''۔ (اردوئے معلیٰ، ص 255)(15)

ایک اور خط میں لکھتے ہیں:

> ''یہ کوئی نہ سمجھے کہ میں اپنی بے رونقی اور تباہی کے غم میں مرتا ہوں، انگریز کی قوم میں سے جوان روسیاہ کالوں کے ہاتھ سے قتل ہوئے اس میں کوئی میرا امیدگاہ تھا اور کوئی میرا شفیق اور کوئی میرا دوست، کوئی میرا یار اور کوئی میرا شاگرد۔ ہندستانیوں میں کچھ عزیز، کچھ دوست، کچھ شاگرد، کچھ معشوق سو وہ سب کے سب خاک میں مل گئے۔ ایک عزیز کا ماتم کتنا سخت ہوتا ہے جو اتنے عزیزوں کا ماتم دار ہو اس کی زیست کیونکر نہ دشوار ہو۔ ہائے

اتنے یار مرے کہ جواب میں مروں گا تو میرا کوئی رونے والا بھی نہ ہوگا"۔
(بنام تفتہ، اردوئے معلیٰ، ص 91)(16)

دستنبو میں غالب لکھتے ہیں:

"دریں ماتمِ آور جادر .. اگر جز گرستن بہ نگرستن سَری داشتہ باشد، رُوزنِ دیدہ بخاک انباشتہ باد۔ جز روزِ سیاہ ہیچ نیست کہ گویم، دیدہ آن دیدہ و برش دید ازیں پندار، روز سیاہ خود چیزی است کہ در تاریکی آن ہیچ نتواں دید ... ازیں درد ہای دارو مگزیں، و زخم ہای مرہم پزیر، آں می بایدم اندیشید، کہ من مردہ ام"۔(17)

2

شخصی صدموں اور چند دوسری وجہوں سے غالب 'غدر' کو اچھے لفظوں میں یاد نہیں کرتے تھے۔ دستنبو میں غالب نے غدر کی جی بھر کے مذمت کی ہے۔ انھوں نے غدر کی تاریخ "رستخیز بے جا" سے نکالی تھی۔(18) دستنبو میں انھوں نے انگریزوں کے خلاف لڑنے والے اپنے ہم وطنوں کو "نمک حرام"، "خبیث و آوارہ"، "بندہ ہائے بے خداوند"، "سیاہ باطن"، "بے رحم قاتل"، "گمراہ باغی"، "سیہ کار رہزن" اور "سیاہ رو جنگ جو" کے خطابات سے یاد کیا ہے۔(19) میرٹھ کی فوج کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

"بخت برگشتہ و سرگشتۂ چند از سپاہِ کینہ خواہ میرت (میرٹھ) بشہر در آمدند، ہمہ بی آزرم وشور انگیز و بخداوند کشی تشنۂ خونِ انگریز..."(20)

ایک اور جگہ لکھا ہے:

"... دلی کہ خون باد... ودستی کہ بریزاد..."(21)

لیکن یہ تصویر کا صرف ایک رخ ہے۔ صرف اتنا ہی نہیں کہ غالب نے "دستنبو" میں غدر کی مخالفت اور باغیوں کی جی بھر کے مذمت کی ہے بلکہ انگریزوں کی مدح و ستائش کا بھی کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔ غالب نے انھیں "حاکمانِ عادل"،

''اختر تابندہ''، ''شیر دل فاتحین''، ''پیکرِ علم وحکمت'' اور ''خوش اخلاق و نیک نام حاکم'' کہہ کر یاد کیا ہے۔[22] اس سلسلے میں دستنبو کے یہ اقتباسات ملاحظہ ہوں:

''ہندیاں دامنِ دادگراں از دست دادند و در شکنجۂ دامِ ہمدمی دراں افتادند''۔[23]

''داد آنست کہ آرامش جز در آئینِ انگریز از آئین ہای دگر چشم داشتن کوری است''۔[24]

''ہر کہ گردن از فرماندہان پیچد، سرش در خورِ کفش است ... جہانیاں را سزد کہ باخداوندانِ بختِ خداداد، بہ خوشنودی سرفرود آرند و برونِ فرمانِ جہانداران راپزیرفتن فرمانِ جہان آفرین انگارند''۔[25]

غدر کے بعد دہلی کے جو حالات تھے، جس طرح جگہ جگہ پھانسیاں لگی ہوئی تھیں اور جس طرح باشندگان دہلی کے قتل وخون کا بازار گرم تھا،[26] ان حالات میں غالب سے بغاوت کی موافقت یا انگریزوں کی مخالفت کی توقع تو نہیں کی جاسکتی لیکن غالب نے جس طرح بڑھ چڑھ کر انگریزوں کی مدح وستائش کی ہے، وہ خاصی معنی خیز ہے۔ آخر ایسی کیا بات تھی کہ غالب اس درجہ تعریف پر مجبور تھے؟ اس سوال کے جواب میں مندرجہ ذیل حالات کا علم دلچسپی سے خالی نہ ہوگا:

1855 میں غالب نے ملکہ وکٹوریہ کی تعریف میں ایک فارسی قصیدہ لکھ کر لارڈ کیننگ کی معرفت ولایت بھجوایا تھا۔ اس کے ساتھ ایک عرضداشت تھی کہ روم اور ایران کے بادشاہ شاعروں پر بڑی مہربانیاں کرتے ہیں، اور اگر برطانیہ کی ملکہ مجھے خطاب، خلعت اور پنشن سے سرفراز کرے تو بڑی عنایت ہوگی۔ غالب کو جنوری 1857 میں لندن سے جواب ملا کہ درخواست پر تحقیق کے بعد حکم صادر ہوگا۔[27] اس جواب کو پاکر مرزا ''کوئین پوئٹ'' ہونے کا خواب دیکھ رہے تھے کہ تین ماہ بعد غدر ہوگیا۔

غدر کے ایام میں ایک جاسوس گوری شنکر نے انگریزوں کو خفیہ اطلاع دی کہ

18 جولائی 1857 کو جب بہادرشاہ نے دربار کیا تو مرزا غالب نے سکہ کہہ کر گزرانا۔[28] چنانچہ امن قائم ہونے کے بعد جب غالب نے پنشن اور دربار بحال کیے جانے کے لیے سلسلہ جنبانی کی تو انھیں صاف صاف کہا گیا کہ وہ غدر کے دنوں میں باغیوں سے اخلاص رکھتے تھے[29] اور اس بنا پر ان کی پنشن اور دربار موقوف رہا۔ عبدالغفور سرور کو لکھتے ہیں:

''سکہ کا وار تو مجھ پر ایسا چلا جیسے کوئی چھرا یا کوئی گرز اب، کس کو کہوں، کس کو گواہ لاؤں''۔[30]

اس الزام میں جو سکہ غالب سے منسوب کیا جارہا تھا،

بزر زد سکۂ کشور ستانی
سراج الدین بہادر شاہ ثانی

اس کے بارے میں غالب کا خیال تھا کہ یہ ذوق نے 1827 میں بہادرشاہ کی تخت نشینی کے موقع پر کہہ کے پیش کیا تھا۔[31] اس لیے غالب دوستوں سے 1837 کے اخبار اور خصوصاً ''دہلی اردو اخبار'' مانگتے تھے۔[32] یہ اخبار محمد حسین آزاد کے والد مولوی محمد باقر کا تھا، جن کے ذوق سے گہرے مراسم تھے اور ذوق کے کہے ہوئے سکے کا اس اخبار میں ملنا یقینی تھا۔ یوسف مرزا کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

''وہ دلی اردو اخبار کا پرچہ اگر مل جائے تو بہت مفید مطلب ہو ورنہ خیر کچھ محلِ خوف وخطر نہیں ہے۔ حکام صدر ایسی باتوں پر نظر نہ کریں گے۔ میں نے سکہ کہا نہیں، اگر کہا تو اپنی جان اور حرمت بچانے کو کہا۔ یہ گناہ نہیں اور اگر گناہ ہے بھی تو کیا ایسا سنگین ہے کہ ملکہ معظمہ کا اشتہار بھی اس کو نہ مٹا سکے۔ سبحان اللہ! گولہ انداز کا بارود بنانا اور توپیں لگانی اور بنک گھر اور میگزین کا لوٹنا معاف ہوجائے اور شاعر کے دو مصرعے معاف نہ ہوں''۔[33]

یہاں اصل بیان صرف اتنا نہیں کہ ''میں نے سکہ کہا نہیں'' جیسا کہ مالک رام کا خیال ہے[34] بلکہ اس کا دوسرا حصہ یعنی ''اگر کہا تو اپنی جان اور حرمت بچانے کو کہا''

اتنا ہی اہم ہے جتنا کہ پہلا حصہ۔ اور اس کے بعد کے تمام جملے اعتذار کا انداز رکھتے ہیں جنھیں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ ان جملوں سے غالب کے دل کا چور صاف ظاہر ہے۔ اس کا قوی امکان ہے کہ غالب نے سکہ کہا تھا اور اسے بہادر شاہ کے حضور میں پیش بھی کیا تھا۔ اتفاق کی بات ہے کہ ماہرین غالبیات کی کوششوں سے اُس سکہ شعر کا سراغ بھی مل چکا ہے جو واقعتاً غالب نے کہا تھا۔ اس سکہ کا ذکر دراصل انگریزوں کے ایک اور جاسوس جیون لال نے اپنے روزنامچہ میں کیا ہے۔ اس روزنامچہ کا انگریزی ترجمہ مٹکاف نے کیا تھا اور خواجہ حسن نظامی نے اسے مع ایک اور روزنامچہ کے انگریزی سے اردو میں ترجمہ کر کے ''غدر کی صبح و شام'' کے نام سے شائع کیا تھا۔ جیون لال نے 19 مئی کے دربار کا ذکر کرتے ہوئے جہاں دوسرے کئی شاعروں کے سکے نقل کیے ہیں، وہاں غالب کا سکہ درج کرتے ہوئے بجائے ان کا پورا نام لکھنے کے محض ''مرزا نوشہ'' لکھنے پر اکتفا کی ہے۔ مٹکاف غالباً اس نام سے واقف نہیں تھا۔ اس کے انگریزی ترجمے میں یہ نام حذف ہوگیا۔ خواجہ حسن نظامی نے چونکہ انگریزی ترجمے سے ترجمہ کیا تھا، یہ نام ان کے ترجمے سے بھی غائب ہوگیا۔ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی نے جیون لال کا قلمی روزنامچہ لندن میں تلاش کیا۔ اس میں مرزا نوشہ یعنی غالب سے منسوب یہ سکۂ شعر یوں درج ہے:

بر زرِ آفتاب و نقرۂ ماہ
سکّہ زد در جہاں بہادر شاہ

البتہ گوری شنکر نے غالب سے جو سکہ منسوب کیا تھا (بزر زد سکۂ کشور ستانی، سراج الدیں بہادر شاہ ثانی)[35] وہ غالب کا نہیں تھا۔ مالک رام نے صادق الاخبار کے حوالے سے حتمی طور پر ثابت کردیا ہے کہ وہ سکہ حافظ غلام رسول ویراں تلمیذ ذوق کا تھا اور ان کے نام سے صادق الاخبار کے 6 جولائی 1857 کے شمارے میں شائع ہوا تھا، اور یہ اخبار نیشنل آرکائیوز نئی دہلی میں محفوظ ہے۔[36]

بیشک جو سکہ غالب سے منسوب کیا جارہا تھا، وہ غالب کا نہیں تھا، لیکن غالب اس الزام سے بری نہ ہوسکے۔ قلعہ کی تنخواہ تو گئی ہی تھی، پنشن اور دربار کے معاملہ میں

بھی زک اٹھانی پڑی اور ''کوئین پوئٹ'' بننے کا خواب بھی ادھورا رہا۔ اس زمانے میں غالب کی مالی حالت بے حد خراب ہوگئی تھی۔ ''دستنبو'' میں اس کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''دریں پنسنِ سرکارِ انگریزی را سر رشتۂ بازیافت گم است، بفروختنِ گستردنی و پوشیدنی جان و تن ہمی پرورم، گوئی دیگراں نان میخورند دمن جامہ ہمی خورم، ترسم کہ چوں پوشیدنی ہمہ خوردہ باشم، در برہنگی از گرسنگی مردہ باشم''۔ (37)

اس وقت غالب کی سب سے بڑی ضرورت پنشن کا اجرا تھا اور یہ انگریزوں کو اپنی وفاداری کا یقین دلائے بغیر ممکن نہ تھا۔ اس کے لیے فتح دہلی کے بعد غالب نے ملکہ وکٹوریہ کی تعریف میں ایک فارسی قصیدہ لکھا جس میں انگریزوں کو فتح ہند کی مبارکباد دی گئی تھی۔ غالب نے اسے حکّام بالا کو بھجوادیا۔ جواب ملا کہ چیف کمشنر کے ذریعے بھجوایا جائے۔ غالب نے ایسا کیا۔ اس پر جواب ملا جس خط میں تہنیت کے سوا کچھ نہیں ہے، اس کے بھیجنے کی ضرورت نہیں ہے۔(38) یہ جواب بڑا دل شکن تھا۔ ان حالات میں جو کام قصیدوں سے نہ ہوسکا، غالب نے اُسے ''دستنبو'' سے لینا چاہا۔ ہرگوپال تفتہ کو جن کی نگرانی میں دستنبو چھپ رہی تھی، غالب ایک خط میں لکھتے ہیں:

> ''اس تحریر (دستنبو) کو جب دیکھو گے تب جانو گے ... ایک جلد نواب گورنر جنرل بہادر کی نذر بھیجوں گا اور ایک جلد بذریعہ ان کے جناب ملکۂ معظمہ انگلستان کی نذر کروں گا۔ اب سمجھ لو کہ طرز تحریر کیا ہوگی''۔ (39)

اس بیان سے ظاہر ہے کہ ''دستنبو'' کی طباعت بعض مصلحتوں کے پیش نظر تھی۔ دلّی پر باغیوں کا قبضہ کچھ اوپر چار ماہ رہا۔ غالب نے اس کا ذکر صرف پانچ چھ صفحوں میں کیا ہے۔ بیشتر محققین اس بات پر متفق ہیں کہ مرزا نے ان ایام کے حالات شروع میں تفصیل سے لکھے ہوں گے لیکن فتح دلی کے بعد ان کی اشاعت مناسب نہ سمجھی ہوگی۔ ''دستنبو'' دراصل صاحبانِ انگلستان کو نذر کرنے کے لیے چھپوائی گئی تھی، جس کا

سبب غالب کے لفظوں میں یہ تھا: ''سائل محکمۂ ولایت کو یاددہی کرتا ہے اور گورنمنٹ سے تحسین طلب ہے''۔ (40)

''دستنبو'' میں غالب نے ملکہ وکٹوریہ والا فارسی قصیدہ (شماریافت، روزگار یافت) بھی شامل کر دیا اور آخر میں اپنی خواہش کو صاف الفاظ میں یوں ظاہر کیا:

''کاش دربارۂ آں خواہشہای سہ گانہ ہمانا مہرخوان، وسراپای، و ماہانہ،
چنانکہ ہم دریں نگارش از آن گزارش آگہی دادہ ام و اینک چشمِ نگراں
بداں دوختہ و دلِ پُر امید بداں نہادہ ام...''(41)

دستنبو میں غالب نے بہادرشاہ ظفر کا جن کے وہ وظیفہ خوار تھے اور استاد بھی تھے، سرے سے نام ہی نہیں لیا۔ شہزادوں کا ذکر کیا ہے، لیکن سرسری طور پر۔(42) اور تو اور فضل حق خیرآبادی اور صدرالدین آزردہ کا بھی (جنھوں نے انگریزوں کے خلاف جہاد کے فتویٰ پر دستخط کیے تھے، اور جس کی پاداش میں فضل حق خیرآبادی کو کالے پانی کی سزا ہوئی تھی، اور آزردہ کی ملازمت موقوف اور جائداد ضبط کر لی گئی تھی) جو دونوں غالب کے گہرے دوست تھے، غالب نے ان کا ذکر بھی نہیں کیا، اور اگر کیا تو فقط حکیم احسن اللہ خاں(43) کا جو انگریزوں سے ملے ہوئے تھے اور جن کا نام غداروں کی فہرست میں سب سے اوپر تھا۔

دستنبو کا یہ پہلو بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ غالب نے غدر کی ساری ذمہ داری ''نمک حرام'' سپاہیوں اور ''خبیث و آوارہ'' فوجیوں پر ڈالی ہے، اگرچہ وہ اچھی طرح جانتے تھے کہ ہندستانیوں نے اپنی ضائع ہوتی ہوئی سلطنت کو بچانے کے لیے سردھڑ کی بازی لگا دی تھی۔ غالب نے دہلی کے گرد و نواح کے سات حکمرانوں اور لکھنؤ، بریلی، مرادآباد، گوالیار اور فرخ آباد کے مجاہدوں کا ذکر خاصی تفصیل کے ساتھ کیا ہے(44) لیکن غدر کی ذمہ داری وہ حکمراں طبقے یا طبقہ اشرافیہ پر ڈالنے کے لیے ہرگز تیار نہیں تھے؛ شاید اس لیے کہ خود ان کا تعلق طبقۂ اشرافیہ سے تھا!

3

اس مقالہ کے باقی حصہ میں اب ہم اس سوال کو لیں گے کہ غدر کے بارے میں غالب کا اصل رویہ کیا تھا؟ کیا واقعی وہ انگریزوں کی حکومت کو ہندوستان کے لیے نعمت سمجھتے تھے، اور جس طرح ان کے ہم وطنوں نے ملک وقوم کی آزادی کے لیے سردھڑ کی بازی لگا دی تھی، کیا واقعی غالب اسے اچھی نظر سے نہیں دیکھتے تھے، اور ان سے انھیں مطلق کوئی ہمدردی نہیں تھی۔

اس سوال سے بحث کرتے ہوئے غالب کی سیرت کو بھی نظر میں رکھنا ضروری ہے۔ غالب سچے معنوں میں مغل تھے جو بقول محمد اکرام ''سازگار حالات میں میرِ کارواں بن جاتا ہے، لیکن شہید ہونے سے گھبراتا ہے''۔[45] غالب کی طبیعت کا تمام رجحان خیال پرستی نہیں بلکہ واقعیت پرستی کی طرف تھا۔ یہ بات ان کی وراثت، ماحول، حالاتِ زندگی اور اردو اور فارسی کلام کو سامنے رکھنے سے بخوبی صاف ہو جاتی ہے۔ مرزا ترکی نسل سے تھے اور ان کی رگوں میں وہی خون موجزن تھا جو مغل بادشاہوں کی رگوں میں تھا، چنانچہ جاہ وجلال اور ثروت وحشمت کی خواہش ان کی گھٹی میں پڑی تھی۔ گو قدرت سے انھیں یہ چیزیں میسر نہ آئیں، لیکن جہاں تک بن پڑا، انھوں نے انھیں نبھانے کی کوشش کی۔ وہ شروع ہی سے وضعداری اور ذاتی وجاہت کے قائل تھے۔ اس کے لیے انھوں نے سفر بھی کیے، دکھ بھی سہے اور مقدمے بھی لڑے۔ ان کا ظرف بڑا تھا اور بقدرِ حسرت بادہ پانے کی تمنا ساری عمر رہی۔ بقول خود وہ ''شہد کی مکھی'' بننے کے خلاف تھے، ''مصری کی مکھی'' ہونے کی تلقین کیا کرتے تھے۔[46]

غالب کی نظر انگریزوں کے علم وآئین اور داد و دانش پر ضرور تھی، لیکن اس کے ساتھ ہی ان کی نظر مستقبل پر بھی تھی۔ مرزا کی پنشن حکومت انگلشیہ کا عطیہ تھی، بہادر شاہ ظفر اور قلعے کی محفلوں کو وہ چراغِ سحری سمجھتے تھے۔[47] اس سے انھیں کوئی گہری وابستگی نہ تھی۔ اس کے برعکس کئی انگریزوں مثلاً اسٹرلنگ، میجر جان کوب، سرجان میکلوڈ، مٹکاف اور ٹامس سے ان کے مخلصانہ تعلقات تھے۔ وہ نہ صرف

انگریزوں کے مداح تھے بلکہ انگریزی آئین کو بھی مغلیہ نظام پر ترجیح دیتے تھے۔ چنانچہ جب سرسید نے آئینِ اکبری کی تصحیح کر کے مرزا کی رائے طلب کی تو انھوں نے جو مثنوی لکھی، اس میں بجائے تعریف کے تعریض کا پہلو نمایاں تھا۔ اس لیے سرسید نے اسے کتاب کے ساتھ شائع نہ کیا۔ نیز غدر سے دو سال پہلے جب فیصلہ ہوا کہ بہادرشاہ ظفر کے بعد شاہی سلسلہ ختم ہوجائے گا تو غالب نے بھی اپنے مستقبل کو انگریزوں سے وابستہ کرنے کی کوششیں شروع کردیں۔ چنانچہ ملکہ وکٹوریہ کی تعریف میں لارڈ کیننگ کی معرفت وِلایت بھجوایا گیا فارسی قصیدہ اسی کا نتیجہ تھا۔

غدر سے کچھ پہلے انگریزوں کی غاصبانہ کارروائیوں کے خلاف ملک میں نفرت اور بے چینی کی جو لہر اونچی اٹھ رہی تھی، ایسا نہیں کہ غالب اس سے بے خبر تھے۔ اس سلسلے میں غالب کے ان خطوط کا ذکر ضروری ہے جو انھوں نے نواب یوسف علی خاں والیِ رامپور کو لکھے تھے اور بعد میں غالب کی ہدایت پر چاک کردیے گئے۔ مکاتیب غالب میں 15 فروری 1857 کا خط موجود ہے، لیکن اس کے بعد غالب نے نواب رامپور کو 8 مارچ 1857 کو جو خط لکھا تھا، اس کے بارے میں مرتبِ مکاتیب غالب کا بیان ہے: ''مثل میں اس کا صرف لفافہ شامل ہے اور اس کی پشت پر تحریر ہے ''عرضی حسب الحکم چاک نمودہ شد''۔[48] عرشی صاحب نے مزید لکھا ہے ''مرزا صاحب نے یکم اپریل 1857 کو ایک اور عریضہ ارسال کیا تھا، ... مثل میں اس کا بھی صرف لفافہ شامل ہے، اور اس کی پشت پر تحریر ہے، عرضی از دست مبارک چاک شدہ...''۔[49] حواشی مکاتیب غالب میں عرشی صاحب نے نواب رامپور کا 23 مارچ 1857 کا وہ خط بھی نقل کیا ہے جس میں انھوں نے غالب کو یقین دلایا تھا کہ ان کے لکھنے کے مطابق ان کا خط ضائع کردیا گیا۔ ''صحیفۂ مسرت آگیں ... مشعر رسید رقیمۃ الوداد واینکہ صحائفِ شرائفِ عبارتِ اردو بعدِ ملاحظہ چاک شدہ باشند ... وصول نشاط شمول گردیدہ ... مشفقا! حسب الارقام سامی صحیفۂ موصوفہ بعد استفاضۂ مضمونش چاک نمودہ شد و آئندہ ہم دربارۂ ہمچو مکاتیب تعمیل ایمائی سامی ملحوظ خواہد ماند''۔[50]

ظاہر ہے کہ یہ خط و کتابت بصیغۂ راز تھی اور ایسے تمام خطوط غالب کے

حسب ہدایت چاک کردیے گئے۔ اس ہدایت کی کیا وجہ ہوسکتی تھی؟ عرشی صاحب کا خیال ہے ''اس ہدایت کی وجہ بجز اس کے اور کچھ سمجھ میں نہیں آتی کہ ان تحریروں کا مضمون سیاسیات سے متعلق تھا''۔(51)

مولانا ابوالکلام آزاد نے غلام رسول مہر کی کتاب پر حواشی لکھتے ہوئے ان خطوں کے بارے میں لکھا ہے کہ دہلی میں غدر سے دو ماہ پہلے پولیٹکل انقلاب اور فوجی بغاوت کے چرچے شروع ہوگئے تھے اور ''عجب نہیں کہ مرزا غالب نے ان امور کی طرف لکھا ہو، اور اس لیے احتیاط متقاضی ہو کہ یہ خطوط چاک کردیے جائیں''۔(52)

ابھی رامپور سے یہ خط و کتابت ہورہی تھی کہ غدر کی آگ بھڑک اٹھی۔ غالب نے بہ تقاضائے ہوش مندی ہنگامہ کے دوران میں قلعہ والوں سے برابر بنائے رکھی۔ ان کا یہ بیان کہ غدر کے دنوں میں انھوں نے آنا جانا موقوف کردیا اور دروازے سے باہر قدم نہیں رکھا،(53) صحیح نہیں۔ جاسوس جیون لال نے اپنے روزنامچے میں 13 جولائی کے دربار کا ذکر کرتے ہوئے واضح طور پر لکھا ہے کہ مرزا نوشہ اور مکرم علی خاں نے آگرہ میں انگریزوں پر فتح پانے کی خوشی میں قصائد پڑھ کر سنائے۔ آگرہ کے اخبار عالمتاب کی سند بھی موجود ہے کہ غدر کے دوران غالب قلعہ میں قصیدے پڑھتے رہے۔ نیز اگرچہ جو سکہ غالب سے منسوب کیا جارہا تھا، وہ ان کا نہیں تھا، لیکن کم از کم جاسوس جیون لال کی شہادت موجود ہے کہ غالب نے سکہ کہا تھا، اور وہ دربار آتے جاتے رہے تھے۔(54) غدر سے پہلے غالب کا انگریزوں کا طرفدار رہنا، غدر کے دوران میں ان کا قلعہ والوں سے بنائے رکھنا اور فتح دہلی کے بعد فتح مند انگریزوں کا ساتھ دینا ایک اور فقط ایک چیز کو ظاہر کرتا ہے، وہ یہ کہ غالب انتہائی ''واقعیت پسند'' انسان تھے، اور بدلے ہوئے حالات کا رخ دیکھ کر اپنی منفعت کے لیے اقدام کرنا چاہتے تھے۔ یہ بات بھی نظر میں رہنی چاہیے کہ غدر سے چند ہی ماہ قبل غالب ریاست رامپور سے وابستہ ہوئے تھے۔ یہ ریاست غدر میں باغیوں کے خلاف انگریزوں کی حامی و مددگار رہی تھی۔ چنانچہ غالب کو مسلسل یہ خطرہ لگا ہوا تھا کہ اگر ان کے خلاف ذرا سا بھی شبہہ ہوگیا تو رامپور سے تعلقات منقطع ہونے سے ان کے کئی کام بند

ہو جائیں گے۔ اسی لیے تو غدر کے بعد رامپور سے مراسلت کرتے ہوئے بھی غالب نے سب سے زیادہ زور اسی بات پر دیا کہ غدر میں وہ گوشہ گیر رہے اور انگریزوں کے دل و جان سے خیر خواہ ہیں۔[55] نیز غدر کے دوران اپنی مصلحتوں کے پیش نظر انھوں نے جو روش اختیار کی تھی، نواب رامپور کے نام 14 جنوری 1858 کے ایک خط میں اس کا اعتراف صاف الفاظ میں یوں کیا ہے:

> ''... دریں ہنگام (غدر) خود را بکنار کشیدم و بدیں اندیشہ کہ مبادا، اگر یک قلم ترکِ آمیزش کنم، خانۂ من تاراج رود و جان در معرضِ تلف افتد، بباطن بیگانہ و بظاہر آشنا ماندم''۔[56]

غالب نے غدر کو برے لفظوں سے اسی لیے یاد کیا ہے کہ علاوہ دوسری مصیبتوں کے اس کی وجہ سے ان کے مستقبل کا نقشہ بگڑ گیا۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اپنے ہم وطنوں کا یا ہندوستان کا درد ان کے دل میں نہیں تھا، ''دستنبو'' میں ایک جگہ اپنے خاص بالواسطہ اسلوبِ تحریر میں لکھا ہے:

> ''دل است سنگ و آہن نیست چرا نہ سوزد، چشم است رخنہ و روزن نیست، چوں نگرید۔ آری ہم بداغ مرگِ فرماندہاں باید سوخت، و ہم بروِیرانیِ ہندوستان باید گریست''۔[57]

لیکن غدر اور انگریزوں کے ظلم سے متعلق ان کے اصل رویے کے لیے دستنبو سے نہیں، ان کے خطوط سے رجوع کرنا چاہیے جو رازداری میں دوستوں کو لکھے گئے ہیں۔ ان میں کسی مصلحت کا دباؤ نہیں اور دل کی بات جگہ جگہ بڑی حد تک زبان پر آ گئی ہے۔

غدر سے چند ماہ پہلے اودھ کے الحاق کے بارے میں ایک دوست کو خط لکھتے ہوئے کہتے ہیں: ''آپ ملاحظہ فرمائیں، ہم اور آپ کس زمانے میں پیدا ہوئے؟ ... تباہیِ ریاستِ اودھ نے باآنکہ بیگانۂ محض ہوں، مجھ کو اور بھی افسردہ کر دیا، بلکہ میں کہتا ہوں کہ سخت ناانصاف ہوں گے وہ اہلِ ہند جو افسردہ دل نہ ہوئے ہوں گے''۔[58]

جب غالب کو معلوم ہوا کہ مہاراجہ الور کو پورے اختیار کے ساتھ بحال کیا جارہا ہے تو غالب جو جبر کے عقیدے میں یقین رکھتے تھے، ایک خط میں طنزیہ لکھتے ہیں :

''تمام عالم کا ایک سا عالم ہے۔ سنتے ہیں کہ نومبر میں مہاراجہ کو اختیار ملے گا مگر وہ اختیار ایسا ہوگا جیسا خدا نے خلق کو دیا ہے۔ سب کچھ اپنے قبضۂ قدرت میں رکھا، آدمی کو بدنام کیا ہے''۔ (59)

غدر کے بعد انگریزوں نے ہندوستانیوں پر جو مظالم ڈھائے تھے، غالب کو ان کا احساس تھا۔ ہم وطنوں کی پامالی اور شہر کی ویرانی کا جو تذکرہ غالب کے ہاں ملتا ہے، بڑا ہی دردناک ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اس سلسلے میں انھوں نے دہلی کے بعض دوسرے شعرا کی طرح کوئی شہر آشوب یا طویل نظم نہیں کہی، لیکن ان کے خطوط میں دہلی اور اہلِ دہلی کی تباہی اور بربادی کی جو اہم تفصیل ملتی ہے، غدر کا کوئی بھی مورّخ اسے نظرانداز نہیں کرسکتا۔ دہلی پر انگریزوں کے غلبے کے بعد کس کی ہمت تھی کہ انگریزوں کے خلاف ایک لفظ بھی کہہ سکے، پھر بھی مرزا کے خطوط میں انگریزوں کی زیادتیوں اور سختیوں کی طرف بڑے معنی خیز اشارے ملتے ہیں۔ اگرچہ انھوں نے یہ تمام حالات ڈر ڈر کے لکھے ہیں، (60) پھر بھی ان خطوں میں بہت کچھ کہہ دیا ہے۔

''یہاں کا حال سن لیا کرتے ہو۔ اگر جیتے رہے اور ملنا نصیب ہوا تو کہا جائے گا، ورنہ قصہ مختصر، قصہ تمام ہوا۔ لکھتے ہوئے ڈرتا ہوں''۔ (61)

26 دسمبر 1857 کے ایک خط میں حکیم غلام نجف خاں کو لکھتے ہیں :

''انصاف کرو، لکھوں تو کیا لکھوں، کیا کچھ لکھ سکتا ہوں یا لکھنے کے قابل ہے؟... بس اتنا ہی ہے کہ اب تک تم ہم جیتے ہیں، زیادہ اس سے نہ تم لکھو گے، نہ میں لکھوں گا''۔ (62)

میر مہدی مجروح کو لکھتے ہیں :

''اگر زندگی ہے اور پھر مل بیٹھیں گے تو کہانی کہی جائے گی''۔ (63)

9 جنوری 1858 میں حکیم غلام نجف خاں کو پھر لکھتے ہیں:

''جو دم ہے غنیمت ہے، اس وقت تک مع عیال و اطفال جیتا ہوں، بعد گھڑی بھر کے کیا ہو، کچھ معلوم نہیں، قلم ہاتھ میں لیے پر جی بہت کچھ لکھنے کو چاہتا ہے مگر کچھ لکھ نہیں سکتا۔ اگر مل بیٹھنا قسمت میں ہے تو کہہ لیں گے ورنہ اناللہ و انا الیہ راجعون''۔ (64)

ایک اور خط میں لکھا ہے:

''میں جس شہر میں ہوں اس کا نام بھی دلی اور محلّہ کا نام بلیماران کا محلّہ ہے، لیکن ایک دوست اُس جنم کے دوستوں میں سے نہیں پایا جاتا۔ مبالغہ نہ جاننا امیر غریب سب نکل گئے۔ جو رہ گئے تھے وہ نکالے گئے ... گھر کے گھر بے چراغ پڑے ہیں''۔ (65)

ایک خط میں ان مصیبتوں کو جو غدر میں اہل دہلی پر گزریں، ایک ایک کر کے گنایا ہے۔ ایک سطر انگریزوں کے مظالم کے بارے میں بھی ہے لیکن دیکھیے کہ کتنی شدت اور بے باکی سے حقیقت کا اظہار کیا ہے:

''پانچ لشکر کا حملہ پے درپے اس شہر پر ہوا۔ پہلا باغیوں کا لشکر اس میں اہلِ شہر کا اعتبار لٹا، دوسرا لشکر خاکیوں کا، اس میں جان و مال و ناموس و مکان و مکیں و آسمان و زمین و آثارِ ہستی سراسر لٹ گئے ...''۔ (66)

فتحِ شہر کے بعد دہلی میں سرکار کے حکم سے جو مکانات ڈھائے گئے ان کے متعلق میر مہدی مجروح کو لکھتے ہیں:

''مسجدِ جامع سے راج گھاٹ دروازہ تک بلا مبالغہ ایک صحرا لق و دق ہے۔ اینٹوں کے ڈھیر جو پڑے ہیں وہ اگر اٹھ جائیں تو ہو کا مکان ہو جائے''۔

''قصہ مختصر شہر صحرا ہو گیا اور اب جو کوئیں جاتے رہے اور پانی گوہرِ نایاب

ہوگیا، تو صحرا صحرائے کربلا ہو جائے گا۔ اللہ اللہ دلی والے اب تک یہاں کی زبان کو اچھا کہتے ہیں۔ واہ رے حسنِ اعتقاد، بندۂ خدا، اُردو بازار نہ رہا، اردو کہاں، دلی کہاں؟ واللہ اب شہر نہیں، کیمپ ہے، چھاؤنی ہے۔ نہ قلعہ نہ شہر نہ بازار نہ نہر"۔ (67)

ایک اور خط میں لکھا ہے:

"بھائی کیا پوچھتے ہو، کیا لکھوں۔ دلی کی ہستی منحصر کئی ہنگاموں پر ہے۔ قلعہ، چاندنی چوک، ہر روز مجمع جامع مسجد کا، ہر ہفتہ سیر جمنا کے پل کی، ہر سال میلہ پھول والوں کا، یہ پانچوں باتیں اب نہیں پھر کہو دلی کہاں... ہاں کوئی شہر قلم روِ ہند میں اس نام کا تھا"۔ (68)

علاء الدین احمد خاں کو لکھتے ہیں:

"اے میری جان یہ وہ دلی نہیں جس میں تم پیدا ہوئے ہو، وہ دلی نہیں ہے،... جس میں تم شعبان بیگ کی حویلی میں مجھ سے پڑھنے آتے تھے۔ وہ دلی نہیں ہے، جس میں سات برس کی عمر سے آتا جاتا ہوں... ایک کیمپ ہے... معزول بادشاہ کے ذکور جو بقیۃ السیف ہیں وہ پانچ پانچ روپیہ مہینہ پاتے ہیں، اِناث میں سے جو پیر زن ہیں وہ کٹنیاں اور جوانیں کسبیاں"۔ (69)

قدیم تمدن کے مٹنے اور ایک سلطنت کے معدوم ہو جانے کا نقش غالب کے دل پر گہرا تھا۔ تفتہ کی سنبلستان اچھی نہیں چھپی تھی۔ اسے دیکھتے ہی بے اختیار کہہ اٹھے:

"اس کاپی کی مثال جب تم پر کھلتی کہ تم یہاں ہوتے اور بیگماتِ قلعہ کو پھرتے چلتے دیکھتے، صورت ماہِ دو ہفتہ کی سی اور کپڑے میلے، پائنچے لیر لیر، جوتی ٹوٹی"۔ (70)

مولوی عزیز الدین خاں سے ایک خط میں دلی کے اجڑنے کی داستان یوں بیان کی ہے:

''صاحب، دلی کو ویسا ہی آباد جانتے ہو جیسا آگے تھی۔ قاسم جان کی گلی ... بے چراغ ہے۔ ہاں آباد ہے تو یہ ہے کہ غلام حسین خاں کی حویلی ہسپتال ہے اور ضیاء الدین خاں کے کمرے میں ڈاکٹر صاحب رہتے ہیں اور کالے صاحب کے مکانوں میں ایک اور صاحب عالیشانِ انگلستان تشریف رکھتے ہیں ۔ لال کنویں کے محلّہ میں خاک اڑتی ہے۔ آدمی کا نام نہیں''۔ (71)

عبدالغفور سرور کو لکھتے ہیں :

''بڑے بڑے نامی، خاص بازار اور اردو بازار اور خانم کا بلند لار کہ ہر ایک بجائے خود ایک قصبہ تھا، اب پتہ بھی نہیں کہ کہاں تھے۔ صاحبِ اَمکنہ اور دوکانیں نہیں بتا سکتے کہ ہمارا مکان کہاں اور دکان کہاں تھی۔ برسات بھر مینھ نہیں برسا۔ اب تیشہ وکلند کی طغیانی سے مکانات گر گئے۔ غلہ گراں ہے، موت ارزاں ہے، میوے کے مول اناج بکتا ہے''۔ (72)

انگریزوں نے بعض امرا کی حویلیوں کی اینٹ سے اینٹ بجا دی تھی۔ غالب نے اسے ایک جگہ ''شہ زور اور پیل تن بندر کی زیادتی'' سے تعبیر کیا ہے۔ لکھتے ہیں :

''واہ رے بندر! یہ زیادتی اور شہر کے اندر''(73)

یہاں انگریزوں کو بندر کہنا لطف سے خالی نہیں!

یہ صحیح ہے کہ غالب کے ہاں وطن پرستی کا وہ تصور نہیں ہے جو بعد میں سیاسی اور تاریخی حالات کے تحت اور نئی تعلیم کے اثر سے انیسویں صدی کے اواخر میں پیدا ہوا۔ ہاں اگر اپنے تہذیب وتمدن سے محبت کرنا، اپنے ہم وطنوں سے ہم دردی رکھنا اور ان کے دکھ کو اپنا دکھ سمجھنا وطن پرستی کہا جا سکتا ہے تو غالب بھی وطنیت کے اس جذبے سے عاری نہ تھے۔ ان کے خطوط سے ان کے نہاں خانۂ دل کے جو راز ہم پر ظاہر ہوئے ہیں، ان میں ایک یہ بھی ہے کہ دلی اور دلی والوں کی بربادی کا انھیں گہرا دکھ تھا۔ غدر کے بعد مسلمانوں پر جو شدت روا رکھی گئی تھی، اس کا انھیں دلی صدمہ تھا اور ایسی

شکایتوں سے ان کے خط بھرے ہوئے ہیں۔[74] جنوری 1858 میں دلی میں ہندوؤں کے آباد ہونے کا حکم ہوگیا تھا لیکن مسلمانوں کو ایک مدت تک شہر میں رہنے کی اجازت نہ تھی۔ بعد میں حکم ہوا کہ جو مسلمان حاکمِ شہر کی مرضی کے مطابق جرمانہ ادا کرے اور ٹکٹ حاصل کرے، وہ شہر میں داخل ہوسکتا ہے۔ دیکھیے، انگریزوں کی اس غاصبانہ کارروائی پر غالب کیسا گہرا طنز کرتے ہیں:

> ''جو مسلمان شہر میں اقامت چاہے، بقدرِ مقدور نذرانہ دے۔ اس کا اندازہ قرار دینا حاکم کی رائے پر ہے۔ روپیہ دے اور ٹکٹ لے۔ گھر برباد ہوجائے، آپ شہر میں آباد ہوجائے''۔[75]

غدر کے بعد مسلمانوں پر مصائب اور آلام کے جو پہاڑ ٹوٹے تھے، غالب نے وہ سب کچھ اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا چنانچہ اُس قطعے میں جو انھوں نے دلی کی تباہی سے متاثر ہوکر نواب علاء الدین علائی کو ایک خط میں لکھا تھا، مسلمانوں کی زبوں حالی کا خاص طور پر ذکر کیا ہے:

بس کہ فعّالِ مایُرید ہے آج — ہر سلحشور انگلستاں کا
گھر سے بازار میں نکلتے ہوئے — زہرہ ہوتا ہے آب انساں کا
چوک جس کو کہیں وہ مقتل ہے — گھر بنا ہے نمونہ زنداں کا
شہر دہلی کا ذرہ ذرہَ خاک — تشنۂ خوں ہے ہر مسلماں کا
کوئی واں سے نہ آسکے یاں تک — آدمی واں نہ جاسکے یاں کا
میں نے مانا کہ مل گئے پھر کیا؟ — وہی رونا تن و دل و جاں کا
گاہ جل کر کیا کیے شکوہ — سوزشِ داغہائے پنہاں کا
گاہ رو کر کہا کیے باہم — ماجرا دیدہ ہائے گریاں کا
اس طرح کے وصال سے یارب — کیا مٹے دل سے داغ ہجراں کا[76]

غرض غدر سے متعلق غالب کا اصلی رویہ معلوم کرنے کے لیے دستنبو سے نہیں، بلکہ ان کے خطوط سے رجوع کرنا چاہیے۔ دستنبو کو زیادہ سے زیادہ غالب کا پوری محنت

سے تیار کیا ہوا ''مرافعہ'' کہا جاسکتا ہے۔ لیکن افسوس ہے کہ جس مقصد کے لیے اس مرافعے کو تیار کیا گیا، وہ اس سے پورا نہ ہوا، یعنی پنشن تو نواب رامپور کی کوششوں سے مئی 1860 میں جاری ہوگئی[77] اور دربار کا اعزاز 1863 میں بحال ہوگیا لیکن ''کوئین پوئٹ'' بننے کا غالب کا خواب شرمندۂ تعبیر نہ ہوسکا۔ یہ غالب کی شخصی اور ذاتی ضرورتیں تھیں جن کی وجہ سے وہ انگریزوں کی خوشامد پر مجبور تھے، نیز انگریزوں کے اثرات سے علم و آئین کی جونئی کرن پھوٹ رہی تھیں، غالب اُس کا خیرمقدم کرتے تھے کیونکہ ان ترقیوں کے مقابلے میں انھیں مغلیہ نظام ازکاررفتہ اور بوسیدہ معلوم ہوتا تھا اور وہ ان کی نظروں کے سامنے پارہ پارہ بھی ہورہا تھا، لیکن اس کے ساتھ ساتھ ملک وقوم کی بربادی اور اپنی سلطنت اور حکومت کے جاتے رہنے پر ان کا دل کڑھتا بھی تھا، اور اپنے ہم وطنوں کی تباہی اور بالخصوص شہر دہلی کی ویرانی و بربادی پر انھوں نے اپنے خطوں میں خون کے آنسو بھی بہائے ہیں۔ انگریزوں کی مدح کرنے اور ملک وقوم کی تباہی پرغم زدہ ہونے کی ان دونوں کیفیتوں میں بظاہر تضاد ہے۔ غالب کے یہاں یہ تضاد مسلسل ایک تخلیقی کشاکش میں ڈھلتا رہا ہے۔ وہ چونکہ واقعیت پسند تھے، ان کی واقعیت پسندی انھیں مجبور کرتی تھی کہ جہاں وہ انگریز کو نئی ترقیوں کا استعارہ سمجھ کر قبول کریں وہاں اپنے ہم وطنوں کی تباہی و بربادی کا ماتم بھی کریں، یعنی انھوں نے اپنے عہد کی ان دونوں متصادم صداقتوں میں کسی ایک سے بھی نظر نہیں چرائی بلکہ دونوں کو ان کی پوری تاریخی وتہذیبی کشاکش کے ساتھ قبول کیا اور برتا۔ ان کا یہ تخلیقی ڈائلیما موجِ تہ نشیں کی طرح ان کی شاعری میں جاری وساری ہے :

ایماں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے

(غالب نام آورم، انجمن ترقی اردو، کراچی، پاکستان، 1969)

○

حواشی

1 دستنبو، ص 9

2 دستنبو، ص 76

3 دستنبو، ص 11، 66، 27، 34

4 بنام عبدالغفور سرور، اردوئے معلیٰ، ص 104

5 دستنبو، ص 32

6 دستنبو، ص 33

7 دستنبو، ص 73، 74

8 کرنل برن کا پورا نام Henry Pelham Burn تھا۔ یہ اس وقت دہلی کے ملٹری گورنر تھے

9 دستنبو، ص 45

10 اس واقعہ کی تمام تفصیلات خود مرزا غالب نے اپنی نظم ونثر کے اس انتخاب میں لکھی ہیں جو انھوں نے سر جان میکلوڈ کے لیے مرتب کیا تھا۔ ان کا بیان ہے کہ جب گورے انھیں اپنے ساتھ لے چلے، تو راہ میں ایک سارجنٹ بھی آملا۔ اس نے مرزا کی انوکھی وضع دیکھ کر کہا ''ول تم مسلمان''۔ مرزا نے کہا ''آدھا مسلمان''۔ سارجنٹ نے کہا ''ول آدھا مسلمان کیا؟'' غالب نے جواب دیا ''شراب پیتا ہوں، (سور) نہیں کھاتا''۔

اس کے بعد جب انھیں کرنل برن کے پاس لے جایا گیا تو انھوں نے کرنل کو ملکۂ معظّمہ سے اپنی خط وکتابت دکھائی اور اپنی وفاداری کا یقین دلایا تو کرنل نے پوچھا ''تم دلی کی لڑائی کے وقت پہاڑی پر کیوں نہ آئے جہاں انگریزی فوجیں اور ان کے طرف دار جمع ہو رہے تھے''۔ مرزا نے جواب دیا ''تلنگے دروازے سے باہر آدمی کو نکلنے نہیں دیتے تھے، میں کیوں کر آتا۔ اگر کچھ فریب

کر کے کوئی بات کر کے نکل جاتا، جب پاوٹی کے قریب پہنچتا، تو پہرے والا گورا مجھے گولی مار دیتا۔ یہ بھی مانا کہ تلنگے باہر جانے دیتے، گورے گولی نہ مارتے، میری صورت دیکھیے اور میرا حال معلوم کیجیے۔ بوڑھا ہوں، پاؤں سے اپاہج اور کانوں سے بہرا، نہ لڑائی کے لائق نہ مشورت کے قابل، ہاں دعا کرتا، سو یہاں بھی دعا کرتا رہا''۔

(انشائے غالب قلمی، ص 25، 26)

کرنل برن یہ سن کر ہنسے اور مرزا کو گھر جانے کی اجازت دے دی۔

حالی نے بھی اس واقعہ کو اسی طرح لکھا ہے (یادگارِ غالب، ص 36) لیکن نواب غلام حسین کا بیان اس سے مختلف ہے۔ اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ مرزا کسی دوست کی سفارش پر رہا ہوئے۔ نواب غلام حسین، عارف کے والد اور مرزا کے ہم زلف تھے۔ غدر کے زمانہ میں انھوں نے جو فارسی روزنامچہ لکھا تھا، خواجہ حسن نظامی نے اسے 'غدر کا نتیجہ' کے نام سے اردو میں ترجمہ کر کے شائع کیا تھا۔ اس میں غالب کے گرفتار ہونے کے واقعہ کا ذکر یوں ملتا ہے:

''غالب عرف مرزا نوشہ صاحب کے گھر میں چند گورے گھس کر ان کو گرفتار کر کے لے گئے اور کرنل برن کے سامنے لے جا کر پیش کیا۔ مرزا صاحب کی کچھ زندگی باقی تھی۔ ان کے ایک دوست اتفاق سے اس وقت وہاں بیٹھے ہوئے تھے۔ انھوں نے ان کی سفارش کر کے رہائی دلوائی''۔

(نصرت نامۂ گورنمنٹ، ص 65)

11 دستنبو، ص 48، 49

12 دستنبو، ص 51

13 اردوی، ص 151، 153، 193، 243

14 دستنبو، ص 54

15 بنام یوسف مرزا، اردوی، ص 255

16 بنام ہرگوپال تفتہ، اردوی، ص 91

17 دستنبو، ص 46

18 دستنبو، ص 9

19 دستنبو، ص 13، 27، 14، 12، 30، 15، 58

20 دستنبو، ص 9

21 دستنبو، ص 45

22 دستنبو، ص 66، 58، 27، 11

23 دستنبو، ص 6

24 دستنبو، ص 6

25 دستنبو، ص 63

26 ''ایک عام اندازہ کے مطابق دہلی میں 27,000 آدمیوں کو گولی مار دی گئی یا پھانسی پر چڑھایا گیا'' ڈاکٹر محمد اشرف، حواشی 4

27 ذکر غالب، ص 92

28 ذکر غالب، ص 80

29 اردوی، ص 211

30 اردوی، ص 102

31 ذکر غالب، ص 81

32 اردوی، ص 99؛ عود ہندی، ص 19

33 اردوی، ص 249

34 ''غالب سے منسوب دوسرا سکہ''، مشمولہ فسانۂ غالب از مالک رام، ص 136-139

35 ''غالب کا سکۂ شعر''، رسالہ معارف، ج 82 نمبر 5، نومبر 1958، ص 388-394 (خواجہ احمد فاروقی)

36 ''غالب پر سکہ کا الزام اور اس کی حقیقت''، رسالہ معارف، ج 83 نمبر 2، فروری 1959، ص 141-150 (مالک رام)

37 دستنبو، ص 74

38 دستنبو، ص 62

39 اردوی، ص 41

40 بنام منشی غلام غوث بیخبر، عود ہندی، ص 114

41 دستنبو، ص 76

42 دستنبو، ص 55

43 دستنبو، ص 21

44 دستنبو، ص 53، 24، 58، 23، 65، 66، 67، 22

45 آثار غالب، ص 377

46 خطوط غالب، ج 1، ص 247

47 ''قلعہ میں شہزادگانِ تیموریہ جمع ہوکر غزل خوانی کر لیتے ہیں ... یہ صحبت خود چند روزہ ہے، اس کو دوام کہاں؟ کیا معلوم ہے، ابھی نہ ہو، اب کے ہوتو آئندہ نہ ہو''۔ بنام قاضی عبدالجمیل جنون، عود ہندی، ص 154

48 مکاتیب غالب (متن)، ص 6

49 ایضاً

50 مکاتیب غالب (حواشی)، ص 121

51 مکاتیب غالب (مقدمہ) ص 80

(وسکانسن یونیورسٹی، ریاست ہائے متحدہ امریکہ میں جہاں اس مضمون کے کچھ حصے لکھے گئے، مکاتیب غالب دستیاب نہیں تھی۔ میری فرمائش پر اس کے حوالے ڈاکٹر مختارالدین احمد آرزو صاحب نے علی گڑھ سے لکھ بھیجے، جس کے لیے ان کا شکریہ ادا کیا جاتا ہے)۔

52 غالب اور ابوالکلام؛ ص 155-154

53 خطوط غالب، ج 2، ص 199، دستنبو، ص 46

54 معارف، جلد 82 نمبر 5، ص 394-388

55 مکاتیب غالب (مقدمہ) ص 1؛ (متن) ص 8

56 ایضاً

57 دستنبو، ص 14

58 بنام غلام حسین قدر بلگرامی، اردوی، ص 403

59 عود ہندی، ص 93

60 ”مفصل حالات لکھتے ہوئے ڈرتا ہوں، ملازمانِ قلعہ پر شدت ہے اور باز پرس و دار و گیر میں مبتلا ہیں“۔ بنام تفتہ، اردوی، ص 58

61 بنام شہاب الدین، اردوی، ص 217

62 خطوط غالب، ج 2، ص 67

63 خطوط غالب، ج 1، ص 296

64 خطوط غالب، ج 2، ص 68

65 اردوی، ص 58

66 بنام انور الدولہ سعد الدین شفق، اردوی، ص 226؛ عود ہندی، ص 52

67 اردوی، ص 137؛ عود ہندی، ص 82

68 بنام مجروح، اردوی، ص 136

69 اردوی، ص 318

70 اردوی، ص 51

71 اردوی، ص 161؛ عود ہندی، ص 160

72 اردوی، ص 103؛ عود ہندی، ص 27

73 اردوی، ص 228

74 اردوی، ص 58، 61، 136، 144؛ دستنبو، ص 56، 60

75 بنام مجروح، اردوی، ص 145

76 اردوی، ص 303

77 ذکر غالب، ص 58

مصادر

1 اردوی معلیٰ، لاہور 1922

2 عود ہندی، لاہور 1922

3 مکاتیب غالب، مرتبہ امتیاز علی عرشی، رامپور (بار ششم)، 1949

4 خطوط غالب، ج 1 و 2، مرتبہ غلام رسول مہر، لاہور 1949

5 دستنبو، آگرہ 1858

6 انشائے غالب (قلمی) عکس مملوکہ مالک رام

7 یادگارِ غالب، حالی، لاہور 1919

8 ذکر غالب، مالک رام، دہلی 1950

9 آثار غالب، محمد اکرام، لکھنؤ 1950

10 غالب، غلام رسول مہر، لاہور 1936

11 غدر کا نتیجہ (نصرت نامۂ گورنمنٹ) مترجمہ خواجہ حسن نظامی، دہلی 1930

12 ''غالب کا سکۂ شعر'' ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی؛ رسالہ معارف، نومبر 1958، ص 394-388

13 ''غالب پر سکہ کا الزام اور اس کی حقیقت'' مالک رام؛ رسالہ معارف، فروری 1959، ص 150-141

14 ''غالب اور غدر 1857'' ڈاکٹر محمد اشرف مشمولہ Rebellion 1857 مرتبہ پی.سی.جوشی، دہلی 1957، ص 256-245

15 غالب اور ابوالکلام، عتیق صدیقی، دہلی 1969

16 ''غالب سے منسوب دوسرا سکہ'' مشمولہ فسانۂ غالب از مالک رام، دہلی 1977

○

مخطوطہ فغانِ دہلی
اور مطبوعہ نسخوں کا تقابلی مطالعہ

'سنہ ستاون' کے خونی ہنگامے کے بعد انگریزوں نے دہلی کی اینٹ سے اینٹ بجا دی تھی۔ دراصل اسی 'رستخیز بیجا' ہی کے بعد سے قدیم دلی کو 'دلیِ مرحوم' کہا جانے لگا۔ اس خوں ریز انقلاب میں دہلی کے باشندوں پر جو مظالم توڑے گئے، ان کا ذکر کرتے ہوئے آج بھی آنکھیں آشوب کرآتی ہیں۔ دہلی کے ادیبوں اور شاعروں کے لیے یہ تباہی اور بربادی، جگ بیتی نہیں، آپ بیتی تھی۔ وہ اس سے گہرے طور پر متاثر ہوئے اور انھوں نے اس کا طرح طرح سے اظہار بھی کیا۔ کسی نے شہر آشوب میں حالات کا رونا رویا، کسی نے قطعہ کہا اور کسی نے غزل میں دل کی بھڑاس نکالی۔ دہلی کی شکست و ریخت سے متعلق انھیں نظمیات کے مجموعے کا نام 'فغان دہلی' ہے، جسے ایک مقامی شاعر تفضّل حسین خاں کوکب نے مرتب کیا اور 1863 میں دہلی ہی سے شائع کیا تھا۔

کوکب کے حالات پر کسی اردو فارسی تذکرے یا تاریخ سے روشنی نہیں پڑتی۔ البتہ ان کی اپنی کتاب یعنی 'فغان دہلی' ہی سے ان کی علمیت وغیرہ کا کچھ اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ فغان دہلی کی تقریظ قربان علی بیگ سالک نے لکھی تھی۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ کوکب، صاحبِ ذوق اور بااستعداد آدمی تھے اور مختلف علوم سے علاقہ رکھتے تھے۔ فغان دہلی میں کوکب نے جہاں اپنی غزل 'مکان دہلی، نشان دہلی' درج کی ہے، وہاں یہ الفاظ لکھے ہیں :

''تفضّل حسین آشفتہ سر متخلص بہ کوکب از خوشہ چیناں و زلّہ ربایانِ مرزا اسداللہ خاں غالب۔''

صرف اسی روایت سے ثابت ہوتا ہے کہ کوکب غالب سے سلسلہ تلمذ رکھتے تھے۔ مالک رام صاحب نے بھی انھیں غالب کا شاگرد تسلیم کیا ہے۔[1]

فغانِ دہلی میں طرحی غزلوں کی خاصی تعداد موجود ہے، اس سے شبہ ہوتا ہے کہ یہ غزلیں کسی خاص مشاعرے کا نتیجہ ہیں۔ معظم زمانی بیگم عرف بگا بیگم [2] سے روایت ہے کہ 1857 کے خونی ہنگامے کے بعد دہلی والوں نے ایک مشاعرہ کیا جس میں اس وقت کے بیشتر اساتذہ نے حصہ لیا تھا اور شہر کی تباہی کا رونا رویا تھا۔[3]

لیکن اس یادگار مشاعرے کی تفصیلات معلوم نہیں۔ اتنا بھی نہ معلوم ہوسکا کہ اس مشاعرے کا بانی مبانی کون تھا اور مصرع طرح کیا تھا۔ دہلی میں یہ مشاعرہ کس جگہ ہوا اور کتنے شعرا نے اس میں شرکت کی۔ اس مشاعرے کی تہذیبی اہمیت تو ہے ہی، لیکن ادبی اعتبار سے بھی یہ اپنی قسم کی پہلی چیز تھا، کیونکہ اردو مشاعروں کی تاریخ میں پہلی دفعہ کم از کم تیس شاعروں نے مل کر ایک ہی موضوع پر طبع آزمائی کی۔ اس مشاعرے کی اہمیت کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اس کا موضوع تفریحی یا ذاتی نہیں بلکہ اجتماعی سماجی تھا۔ اس میں شامل ہونے والے سب کے سب شاعر دہلی کی تباہی اور اپنی زبوں حالی کا ماتم کرنے کے لیے جمع ہوئے تھے۔ اردو میں اجتماعی درد و غم کا اظہار اتنے بڑے پیمانے پر اور ایسے موثر انداز میں اس سے پہلے کبھی نہ ہوا تھا۔

---

1 تلامذہ غالب، ص 250

2 بگا بیگم نواب ضیاء الدین احمد خاں نیر درخشاں کی صاحب زادی تھیں۔ ان کا نکاح زین العابدین خاں عارف کے بڑے بیٹے باقر علی خان کامل سے ہوا تھا۔ تاریخ وفات 10 مئی 1945 ہے۔

3 تلامذہ غالب، ص 250

مضامین فرحت حصہ 2 میں بھی اس مشاعرے کا ذکر ملتا ہے: ''غدر کے کئی برس بعد دلی میں ایک مشاعرہ ہوا تھا۔ اس میں کوئی طرح نہیں دی گئی تھی۔ بس یہی تھا کہ دلی کا مرثیہ کہو۔'' مگر فرحت اللہ بیگ نے کوئی ثبوت فراہم نہیں کیا۔

'فغانِ دہلی' اپنے موضوع کی نوعیت کے اعتبار سے خاصی مقبول رہی اور اب تک اس کے متعدد ایڈیشن نکل چکے ہیں۔ ان کی تفصیل بتانے سے پہلے فغان دہلی کے واحد قلمی نسخے کا تعارف ضروری ہے۔

فغان دہلی کا یہ قلمی نسخہ لٹن لائبریری علی گڑھ میں محفوظ ہے[1] جو غالباً مرتب کے مسودے کی نقل ہے۔ بعض شاعروں کا کلام حاشیے پر درج ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ منظومات کوکب کو مجموعے کی ترتیب کے بعد ملیں اور طباعت سے پہلے بڑھا دی گئیں۔ نسخہ خط نستعلیق میں نہایت دیدہ زیب اور جمیل لکھا گیا ہے۔ سائز "11"x6 ہے۔ کتاب ورق اول کی پشت سے شروع ہوتی ہے۔ لوح مطلا ہے اور عنوانات شنگرفی سیاہی سے قائم کیے گئے ہیں۔ ہر صفحہ چہار رنگی جدول سے مزین کیا گیا ہے جس میں سنہرا رنگ نمایاں ہے۔ دیباچہ بسم اللہ الرحمٰن الرحیم سے شروع ہوتا ہے اور ورق 2 الف پر ختم ہوا ہے۔ اس کے بعد 'قصیدہ شہر آشوب مرزا رفیع السودا کہ مناسب حال بود بضبط نگارش در آمدہ' کا عنوان ہے۔ اس کے تحت میں سودا کا قصیدہ 'اب سامنے میرے جو کوئی پیرو جواں ہے' درج ہے جو ورق 4 الف تک چلا گیا ہے۔ یہیں سے سودا کا مخمس 'کہا میں آج یہ سودا سے کیوں ہے ڈانوا ڈول' شروع ہوتا ہے۔ اس کے بعد سودا ہی کا قطعہ 'محبت یار آخر شد — بہار آخر شد' درج ہے جس کے بعد بہادر شاہ ظفر کا مسدس 'کیا پوچھتے ہو کجروی چرخ چنبری' ہے اور انھیں منظومات پر کتاب کے باب اول کا خاتمہ ہے۔ یہ منظومات 'غدر' سے پہلے کی لکھی ہوئی ہیں لیکن ان میں اور 'غدر' کے بعد کے شہر آشوبوں میں چونکہ دہلی کی تباہی و بربادی کا ذکر مشترک ہے، اس لیے انھیں ایک الگ باب میں کتاب کے شروع میں شامل کر دیا گیا ہے۔

فغان دہلی کا دوسرا باب معاصر شاعروں کے شہر آشوبوں اور تیسرا غزلوں پر مشتمل ہے۔ ان دونوں ابواب میں اردو شاعروں کا وہ تمام کلام جمع کیا گیا ہے جو

1 ذخیرہ عبدالسلام۔ نشان 494/16

انگریزوں کے تسلط کے بعد دہلی کی شکست و ریخت سے متاثر ہوکر لکھا گیا تھا۔
دوسرے باب میں مندرجہ ذیل شاعروں کے شہر آشوب ہیں :

آزردہ (مفتی صدرالدین)
افسردہ (قاضی فضل حسین خاں خلف قاضی علی خاں رئیس، دہلی)
تشنہ (محمد علی شاگرد عیش و ذوق)
داغ (نواب مرزا خاں شاگرد ذوق)
سوزاں (حکیم محمد تقی)
سالک (قربان علی شاگرد مومن و غالب)
ظہیر (سید ظہیرالدین عرف نواب مرزا شاگرد ذوق)
عیش (حکیم آغا جان شاگرد ذوق و آزاد) دو شہر آشوب
کامل (باقر علی خلف زین العابدین خاں عارف شاگرد سالک)
مبین (حافظ غلام دستگیر خلف و شاگرد قطب الدین مشیر) دو شہر آشوب
محسن (حکیم محمد محسن خاں شاگرد غلام حسن خاں محو)

تیسرے باب میں مندرجہ ذیل 25 شاعروں کی 28 غزلیں اور ایک مطلع ملتا ہے۔ (1) احسن ش سالک، (2) احقر، (3) احمد، (4) اکرام، (5) تجمل ش عیش، (6) ثاقب ش غالب، (7) داغ دہلوی، (8) سالک ش غالب، (9) راقم خلف زین العابدین عارف، (10) شیفتہ ش غالب و مومن، (11) شاطر (اکرام الدین)، (12) شائق (آغا مرزا برادر خورد داغ)، (13) طالب (خلف ضیاء الدین)، (14) ضمیر (مصطفےٰ بیگ)، (15) ظہیر دہلوی، (16) حکیم آغا جان عیش، (17) عاقل (رضا علی)، (18) یوسف علی عزیز لکھنوی، (19) عاصی (غلام حسین)، (20) عابد (حسن علی) ش سالک، (21) قمر (غلام رسول ش غلام حسن محو)، (22) کوکب (تفضّل حسین ش غالب)، (23) کامل (باقر علی ش سالک)، (24) مبین (غلام دستگیر خلف قطب الدین مشیر)، (25) محسن (ش غلام حسن محو)۔

کتاب کے آخر میں قربان علی بیگ سالک دہلوی کی لکھی ہوئی اردو تقریظ ہے جو مطبوعہ نسخوں میں بجنسہہ چھپی ہے۔ اس کے بعد سالک ہی کے دو قطعے ہیں۔ ان میں سے مطبوعہ نسخوں میں صرف ایک قطعہ ملتا ہے جو قطعہ مطبوعہ نسخوں میں شامل نہیں، یہ ہے:

کوکب مہر سپہر ادراک زبدۂ اہل زبان دہلی
جمع کی یہ وہ کتاب نادر جس سے ظاہر ہو بیان دہلی
سال تالیف رقم کرتا ہے سالک ہیچ مدان دہلی
نام اس کا دل دنیا پہ ہے نقش یعنی وہ کیا ہے فغان دہلی

ایسے ہی تجمل حسین تجمل نے بھی دو تاریخی قطعے کہے تھے، ان میں سے ایک کو رہنے دیا اور دوسرے کو حذف کردیا گیا۔ وہ حذف شدہ قطعہ جو مطبوعہ نسخوں میں درج نہیں، یوں ہے:

شہر دہلی میں آئے جب باغی جور کیا کیا اٹھائے یاں ہم نے
تھا یہ ہی واقعہ کہ سال اس کا لکھ دیا ''جورِ باغیاں'' ہم نے
1273ھ

تجمل ہی کے قطعے پر کتاب کا خاتمہ ہے۔ ترقیمے کی عبارت یہ ہے:

''بعون ملک الوہاب کتابِ منتخب و لاجواب مخزنِ غموم خفی و جلی مسمیٰ بہ فغانِ دہلی بتاریخ بست و پنجم شوال المکرّم 1279 ہجری نبوی صلعم حلیۂ اتمام در بر کشید۔''

اس کتاب کا پہلا ایڈیشن اکمل المطابع دہلی سے 1863ء میں شائع ہوا۔ پہلے صفحے کی لوح پر حافظ کا یہ شعر درج ہے:

ایں چہ شوریست کہ در دور قمر می بینم
ہمہ آفاق پر از فتنہ و شر می بینم

اسی صفحے کے درمیان میں جلی قلم سے 'فغانِ دہلی' لکھا ہے اور نیچے یہ سطر ہے۔

''اکمل المطابع دہلی سید فخر الدین طبع نمود''

اس کے بعد ایک صفحے میں مولف کا مقدمہ ہے۔ کتاب کے تین ابواب کو تین شراروں سے منسوب کیا ہے۔ پہلے شرارے کے شہر آشوب وہی ہیں جن کا ذکر خطی نسخے کے ضمن میں اوپر کیا گیا ہے لیکن یہاں ان کی ترتیب معکوس ہے یعنی بہادر شاہ ظفر کا مسدس سب سے پہلے اور سودا کی نظمیں اس کے بعد درج کی گئی ہیں۔ دوسرے شرارے میں بعینہ وہی شہر آشوب ملتے ہیں جو قلمی نسخے میں موجود ہیں۔ البتہ تیسرے شرارے میں مندرجہ ذیل چھ شاعروں کی چھ غزلیں بڑھا دی گئی ہیں:

سپہر (شہاب خاں) شاگرد مرزا صابر دہلوی

صابر (قادر بخش) شاگرد صہبائی دہلوی

ظاہر (رام پرشاد کائستھ دہلوی)

نامی (لطف علی)

مہدی (مہدی حسین)

ہنر (مرزا سچے صاحب ابن مرزا منور بخت بہادر ابن مرزا فیروز بخت خلفِ شاہ عالم)

کتاب کے خاتمے پر سالک، باقر علی کامل اور تجمل رسول خان تجمل کے تاریخی قطعوں کے بعد ایک اشتہار کا اور اضافہ کر دیا گیا ہے۔ اس میں لکھا ہے کہ کوئی صاحب مولف کی اجازت کے بغیر اس کتاب کو چھاپنے کا قصد نہ کریں۔ نیچے کوکب کے دستخط ہیں اور اسی پر کتاب کا خاتمہ ہے۔ ترقیمے میں یہ عبارت بڑھا دی گئی ہے:

''و بہ تاریخ ہفت دہم شہر جمادی الاول 1280ھ طبع گردید''

اس کتاب کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ چھپتے ہی اس کے تمام نسخے بک گئے اور اسی سال یعنی 1863ء میں اس کا دوسرا ایڈیشن مطبع مرتضوی دہلی سے شائع ہوا۔ اس ایڈیشن میں بھی کتاب کی ترتیب وہی ہے البتہ ایک مخمس اور دو غزلیں بڑھا دی گئی ہیں۔ مخمس، بش پرشاد فرحت کا ہے۔ غزلوں میں ایک غزل میر عباس، عباس کی

اضافہ کی گئی ہے اور دوسری کتاب کے آغاز میں شرارہ اول سے پہلے حاشیے پر حسامی کے نام سے درج ہے۔ یہ غزل خاصی متنازعہ فیہ رہی ہے اس لیے مع اسقام یہاں جوں کی توں درج کی جاتی ہے:

گئی یک بیک جو ہوا پلٹ نہیں دل کو میرے قرار ہے
کروں غم ستم کا میں کیا بیاں میرا غم سے سینہ فگار ہے
ساری رعایائے ہند تباہ ہوئی کہوں کیا کیا ان پہ جفا ہوئی
جسے دیکھا حاکمِ وقت نے کہا یہ تو قابلِ دار ہے
ولے شہر دہلی یہ تھا چمن کہ سب طرح کا یہاں تھا امن
وہ خطاب اس کا تو مٹ گیا فقط اب تو اُجڑا دیار ہے
شب و روز پھولوں میں جو تُلیں کیوں نہ خارِ غم سے وہ چپ گھُلیں
ملے طوق قید میں جب انھیں کیا گل کے بدلے یہ ہار ہے
جو سلوک کرتے تھے اور سے اب ہیں دیکھو وہ کس طور سے
وہ ہیں تنگ چرخ کے جور سے رہا تن پہ ان کے نہ تار ہے
یہ وبال تن پہ ہے سر مرا نہیں جان جانے کا ڈر ذرا
بچے غم سے نکلے ہے دم مرا مجھے اپنی زندگی بار ہے
یہاں تنگ حال جو سب کا ہے یہ کرشمہ قدرتِ رب کا ہے
یاں بہار میں تو خزاں ہوئی واں خزاں انھوں کو بہار ہے
یہ ستم کسی نے بھی ہے سنا کہ دی پھانسی لاکھوں کو بے گناہ
ولے کلمہ گویوں کی طرف سے ابھی ان کے دل پہ غبار ہے
نہ تو دشمنائی ہے غیر میں نہ ہے اپنا یاں کوئی دہر میں
چلا تیرِ اجل کا بھی شہر میں کیا لاکھوں کا جس نے شکار ہے
کیا حسامی ڈر تجھے حشر کا جو خدا رکھے تجھے برملا
تجھے ہے وسیلہ رسول کا کہ ترا وہ حامیِ کار ہے

حسامی کے حالات لالہ سری رام نے درج کیے ہیں۔[1] قاضی عبدالودود نے اس غزل کے انتساب سے ''آوارہ گرد اشعار'' میں بحث کی ہے۔[2] فغان دہلی کے بعد کئی کتابوں میں اس غزل کے کچھ اشعار بہادر شاہ ظفر کے نام سے منسوب کیے گئے اور مقطع میں حسامی کی جگہ ظفر کا نام لکھا گیا۔ متن اشعار میں بھی اسقام سے قطع نظر اختلافات پائے جاتے ہیں۔ قاضی عبدالودود کا خیال ہے کہ ''میری رائے میں کوئی قابلِ قبول شہادت اس کی موجود نہیں کہ یہ اشعار ظفر کے ہیں۔''[3]

فغان دہلی کا تیسرا ایڈیشن 1299ھ میں مطبع چشمۂ فیض دہلی سے باہتمام منشی مہانرائن شائع ہوا۔ اس سے پہلے ایڈیشن میں شرارہ اول کی ابتدا بہادر شاہ ظفر کے شہر آشوب 'کیا پوچھتے ہو کجروئ چرخِ چنبری' سے ہوئی تھی۔ اس نسخے میں شہر آشوب سے پہلے ظفر کی یہ غزل درج کی گئی ہے:

مقدور کس کو حمدِ خدائے جلیل کا
اس جا پہ بے زباں ہے ذہن قال و قیل کا

شرارہ اول ہی میں میر مہدی مجروح کی ایک غزل بڑھائی گئی ہے۔ اس کے بعد شرارہ دوم کے شہر آشوبوں کی ترتیب وہی ہے جو اس سے پہلے کے نسخوں میں تھی۔ غزلوں کا حصہ بھی حسب سابق ہے۔ البتہ کتاب کے آخر میں صفیر دہلوی کا ایک مخمس (11 بند) اضافہ کیا گیا ہے۔ تاریخی قطعوں کے بعد دو نئی غزلیں بھی مزید شامل کی گئی ہیں۔ حاجی میر شمشیر علی شمشیر کی غزل:

'کیسے کیسے ہوئے برباد مکان دہلی'

13 اشعار پر مشتمل ہے۔ اس کے بعد 'ترجمہ غزل حضرت بوعلی قلندرؒ' کا عنوان ہے۔ اس غزل میں کل سات شعر ہیں جن میں دنیا کی بے ثباتی اور دوسرے صوفیانہ

---

1 خمخانہ، ج دوم۔

2 ''آوارہ گرد اشعار'' رسالہ نقوش لاہور، جون 1956، ص 172-170

3 ایضاً، ص 172

مضامین بیان کیے ہیں۔ اسی غزل پر کتاب کا خاتمہ ہے۔کل صفحات 72 ہیں۔

فغانِ دہلی کا چوتھا ایڈیشن 1303ھ میں بمبئی سے شائع ہوا۔ قبلہ نجیب اشرف ندوی کے مکتوب بنام راقم الحروف میں فقط اتنا درج ہے کہ ''یہ یقین کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا کہ یہ کوکب کا مرتبہ ہے۔'' لیکن چونکہ نام 'فغانِ دہلی' ہی ہے، اور ترتیب بھی بجنسہ وہی ہے، یہ کوئی دوسری کتاب نہیں۔ سالک اور کامل کے تاریخی قطعات اور بوعلی قلندر کی غزل: 'کُن کے فرماتے ہی حق کے کیا در افشانی ہوئی' کے ساتھ کتاب ختم ہوتی ہے۔

1931 میں نظامی بدایونی نے (جو پرانی کتابوں کے عمدہ ایڈیشن شائع کرنے میں کمال رکھتے تھے) فغانِ دہلی کو معمولی اضافوں کے ساتھ نظامی پریس بدایوں سے نئی ترتیب اور نئی سج دھج سے شائع کیا۔ یہ گویا اس کتاب کا پانچواں ایڈیشن تھا لیکن نظامی بدایونی نے اس کا نام 'فغانِ دہلی' سے بدل کر 'فریادِ دہلی' معروف بہ انقلاب دہلی کردیا اور اس کی تالیف کا سہرا اپنے سر باندھتے ہوئے اس کے اصلی مولف یعنی تفضّل حسین کوکب کا نام پوری طرح پردۂ خفا میں رکھا۔ 'فریادِ دہلی' کا دیباچہ خواجہ حسن نظامی سے لکھوایا گیا۔ ممکن ہے انھیں اس ستم ظریفی کا علم ہو لیکن انھوں نے بھی اس اخفائے حال کو پسند فرمایا اور دہلی سے متعلق اتنی بڑی تعداد میں ایسی اہم منظومات ڈھونڈ نکالنے اور انھیں مرتب کرنے پر نظامی بدایونی کو مبارکباد پیش کی۔ اس پر طرّہ یہ کہ کتاب کی تمہید لکھتے ہوئے نظامی بدایونی نے دعویٰ کیا:

> ''1857 کے عبرتناک واقعہ کو تقریباً پون صدی کا عرصہ گزر چکا ہے۔ اس لیے آج تہتر سال کے بعد اُن تمام نظموں کو جو اس واقعہ سے متاثر ہو کر لکھی گئیں جمع کرنا مشکل تھا لیکن پھر بھی 46 شاعروں کی 64 نظمیں کمال جستجو سے دستیاب ہوئیں جن کو ہم نے ان اوراق میں جمع کردیا ہے۔''

جن 46 شاعروں کی 64 نظمیں کمال جستجو سے مرتب کرنے کا دعویٰ نظامی نے کیا ہے، اس میں سے حالی اور غالب کے قطعے اور غزل کے سوائے 2 شاعروں کی 3

منظومات کے باقی تمام منظومات فغان دہلی میں پہلے سے موجود تھیں۔ نظامی نے کتاب کی پرانی وضع بدل دینے میں کوئی کسر اٹھا نہ رکھی اور کوکب کی ترتیب کو رد کر کے شاعروں کو حروف تہجی کے اعتبار سے درج کیا۔ اس سے نہ صرف مختلف اصناف خلط ملط ہوگئیں بلکہ 'غدر' سے متاثر ہوکر کہی گئی نظمیں 'غدر' سے بہت پہلے کہی گئی منظومات سے مل جل گئیں اور مجموعے کی تاریخی ترتیب بالکل ناقص ہوکر رہ گئی۔

نظامی نے فریاد دہلی میں یہ قطعہ — 'ایک اہلِ درد نے سنسان جو دیکھا قفس' غالب سے منسوب کیا ہے، تمہید میں لکھتے ہیں۔ ان ''اشعار میں مرزا نے لٹی کھسٹی دہلی کی ہو بہو تصویر کھینچ دی ہے۔'' واقعہ یہ ہے کہ یہ قطعہ غالب کے کسی قدیم مستند دیوان میں درج نہیں۔ قیاس بھی نہیں چاہتا کہ یہ قطعہ غالب نے کہا ہوگا۔

نظامی نے فریاد دہلی میں فغان دہلی پر جو اضافے کیے ہیں، ان کی تفصیل یہ ہے۔ غالب کے نام سے دو قطعے، ایک جس کا ذکر اوپر کیا گیا اور دوسرا — 'بسکہ فعال ما یرید ہے آج'۔ غزلوں میں حالی کی ایک غزل بڑھائی گئی ہے۔ حالی کی غزل 'جیتے جی موت کے تم منہ میں نہ جانا ہرگز' درج ملتی ہے۔ حکیم آغا جان عیش کی غزل 'ہوگیا ویران دہلی و دیار لکھنؤ' حذف کردی گئی ہے۔ فغان دہلی میں تشنہ کا مسدس 18 بند پر مشتمل ملتا ہے۔ فریاد دہلی میں فقط 16 بند نقل ہوئے ہیں۔ عیش کی دوسری مسدس میں بھی ایک بند چھوٹ گیا ہے اور کہیں کہیں غزلوں کے اشعار بھی رہ گئے ہیں۔

اس میں شک نہیں کہ نظامی بدایونی نے غالب کا قطعہ اور حالی کی غزل شامل کر کے فریاد دہلی کو جامع بنانے کی کوشش کی لیکن انھوں نے اس سلسلے میں سہل انگاری سے کام لیا۔ وہ اگر محنت کرتے تو سنہ ستاون کے ہنگامے سے متعلق انھیں بعض اور اردو نظمیں بھی آسانی سے مل جاتیں۔ غدر سے متعلق جارج پیش شور کا ایک اہم شہر آشوب بھی اُن کی نظر سے رہ گیا۔ جارج پیش شور (1894-1823) ایک اینگلو انڈین خاندان سے تھے اور میرٹھ کے نواح ہرچند پور میں زمینداری کرتے

تھے۔ ان سے فارسی میں ایک اور اردو میں چھ دیوان یادگار ہیں۔ مذکورہ بالا شہر آشوب ان کے دیوان اول میں درج ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک اینگلو انڈین 1857 کی شورش کو کس نظر سے دیکھتا تھا۔ شور کے دیوان چونکہ آسانی سے دستیاب نہیں ہوتے، یہ پورا مخمس یہاں درج کیا جاتا ہے:

اپنے آقاؤں کو مارا ہے گنہگاروں نے | کچھ کیا پاس نمک کا نہ نمکخواروں نے
کردیا دین خراب آہ جفا کاروں نے | حکم مانا نہ خدا کا بھی ستم گاروں نے
زن و بچہ جو کیا قتل سیاہ کاروں نے
ان کو فتویٰ یہ دیا کون سے دینداروں نے

مجتہد ان کا ہے شیطان یہ باطل ہے جہاد | نہ مدد چاہیے ہمراہ سپاہ بیدار
حرص دنیا کے لیے کرتے ہیں ناحق دلشاد | دعوئے دین ہے اور دین کیا ہے برباد
زن و بچہ جو کیا قتل سہ کاروں نے
ان کو فتویٰ یہ دیا کون سے دینداروں نے

رحم افسوس نہ آیا انھیں معصوموں پر | ایسے بے جرموں کے خوں سے نہ کیا خوف خطر
ان کو کیا ترس خدا آئے کہ پتھر ہے جگر | یہ سیہ دل ہیں وہی جن کا جہنم میں ہے گھر
زن و بچہ جو کیا قتل سیہ کاروں نے
ان کو فتویٰ یہ دیا کون سے دینداروں نے

کون سی شرع ہے یہ کون سا مذہب ہے نیا | زن و بچہ کا نہیں ہے کہیں بھی خون روا
نہ تو ہے کوئی حدیث اور نہ ہے حکمِ خدا | فقہ والوں نے لکھا اور نہ اماموں نے کہا
زن و بچہ جو کیا قتل سیہ کاروں نے
ان کو فتویٰ یہ دیا کون سے دینداروں نے

ان تلنگوں نے کیا گرم ستم کا بازار | یہ وہ کالے ہیں کہ دل گوروں کا جن سے بیزار
سب یہ شیطان مجسم ہیں نہیں ہیں دیندار | شور تاریخ لکھو ان کی ''سیاہ غدار''
1273ھ

زن و بچہ جو کیا قتل سیہ کاروں نے
ان کو فتوئ یہ دیا کون سے دینداروں نے[1]

محمد حسین آزاد کا قطعہ 'تاریخ عبرت افزا' بھی اس سلسلے کی اہم کڑی ہے۔ محمد حسین آزاد نے یہ قطعہ تاریخ 'غدر' کے شروع میں انگریزوں کی پے بہ پے شکستوں سے متاثر ہوکر لکھا تھا اور یہ اسی زمانے میں 24 مئی 1857 کو دلّی اردو اخبار میں شائع ہوا۔ اس اخبار کی ایک کاپی نیشنل آرکائیوز آف انڈیا میں محفوظ ہے۔[2] سب سے پہلے ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی اسے منظرعام پر لائے اور انھوں نے اس قطعے کو دہلی کالج میگزین 'قدیم دلّی کالج' نمبر میں شائع کیا جہاں سے یہ نغمات آزادی اور نشید حریت میں بغیر مناسب حوالے کے نقل کیا گیا۔

فغان دہلی کا ایک اور ایڈیشن اب سے پانچ برس پیشتر (جون 1954) میں اکاڈمی پنجاب لاہور نے شائع کیا تھا۔ یہ گویا اس کتاب کا چھٹا ایڈیشن ہے۔ یہ ایڈیشن اکمل المطابع دہلی والے نسخے یعنی فغانِ دہلی کے اولین ایڈیشن (1863) کو سامنے رکھ کر تیار کیا گیا ہے۔ اس میں نظمیات کی ترتیب بھی وہی ہے جو کوکب نے قائم کی تھی، لیکن فغان دہلی کے بعد کے ایڈیشنوں میں جن نظمیات کا اضافہ ہوا ہے، انھیں اس ایڈیشن میں شامل نہیں کیا گیا جس کے باعث اس میں بربادی دہلی سے متعلق لکھے گئے کلام کا صرف تین چوتھائی حصہ درج ہوا ہے۔ اس نقص کے علاوہ اس میں کتابت کی غلطیاں بھی افسوسناک حد تک زیادہ ہیں۔

فغان دہلی کے مختلف ایڈیشنوں کے تقابلی مطالعے سے ظاہر ہے کہ یہ کتاب اردو داں طبقے میں بڑی مقبول اور ہردلعزیز رہی۔ اسے بار بار چھاپا گیا اور اس وقت تک ہماری ناقص معلومات کے مطابق اس کے چھ ایڈیشن نکل چکے ہیں۔ (پہلا اور دوسرا دہلی سے 1863 میں، تیسرا 1299ھ دہلی، چوتھا 1303ھ بمبئی، پانچواں 1931ء

---

1 دیوان شور اول (مطبوعہ)، ص 211
2 نیشنل آرکائیوز آف انڈیا، کلکشن نمبر 2، جلد 19، نمبر 21

کانپور اور چھٹا لاہور سے 1954ء میں شائع ہوا) فغان دہلی کے قدیم چار ایڈیشن غالباً کتاب کے مولف تفضل حسین خاں کوکب کی زندگی میں شائع ہوئے۔ اس لیے ہر ایڈیشن میں پچھلے نسخے پر اضافے کیے گئے اور کتاب کو باعتبار موضوع زیادہ سے زیادہ جامع بنانے کی کوشش کی گئی۔ لیکن پانچویں ایڈیشن میں نظامی بدایونی نے کتاب کی ترتیب بگاڑ دی اور بغیر کسی معقول وجہ کے اس کا نام 'فغان دہلی' سے بدل کر 'فریاد دہلی معروف بہ انقلاب دہلی' کر دیا۔ انھوں نے تالیف کے ضمن میں بیچارے تفضل حسین خاں کوکب کا ذکر ہی نہ کیا اور بڑی دیدہ دلیری سے 'فریاد دہلی' کی ترتیب و تدوین کا سہرا اپنے سر باندھا۔ اس وقت 'فریاد دہلی' کمیاب ہے۔ اس ضرورت کے پیش نظر فغان دہلی کا نسخۂ لاہور (چھٹا ایڈیشن) شائع کیا گیا ہے لیکن یہ نامکمل اور بعض پہلوؤں سے ناقص ہے۔ چنانچہ اس بات کی ضرورت ہنوز باقی ہے کہ فغان دہلی کے قلمی نسخے اور قدیم چاروں ایڈیشنوں کی مدد سے اس کتاب کا ایک مکمل ترین اور صحیح ترین نسخہ مرتب کیا جائے۔ اس سے نہ صرف کتاب کی افادیت بڑھ جائے گی بلکہ 'سنہ ستاون' جیسے اہم تاریخی واقعہ سے متعلق تمام اردو کلام ایک جگہ محفوظ ہو جائے گا۔

فرحت اللہ بیگ نے غدر سے متعلق عیش کے کلام پر تبصرہ کرتے ہوئے ان کا جو کلام پیش کیا ہے، اس میں دو غزلیں ایسی بھی ہیں جو فغان دہلی، فریاد دہلی یا کسی دوسرے مجموعے و تذکرے میں نہیں، وہ یہاں نقل کی جاتی ہیں :

خدا کی جنت سے حور دیکھے زمیں پہ فصل بہار دہلی
تو ہووے سو جاں سے بے تکلف یقین سمجھو نثار دہلی

جہاں کی جو خوبیاں ہیں ساری وہ سب ہیں دہلی کی سرزمیں میں
نہیں ہے کوئی دیار ہرگز جہاں میں مثل دیار دہلی

مبالغہ اس میں کچھ نہیں ہے جو نقش ارژنگ آ کے دیکھے
تو گم ہو اس کی بھی دیکھ سٹی ہیں ایسے نقش و نگار دہلی

دعا ہے یوں عیش خوش زباں کی، بصد تضرع جناب حق میں
الٰہی عیش و نشاط و عشرت رہیں سدا ہم کنار دہلی

دوسری غزل بہادر شاہ ظفر کی زمین میں ہے۔ ظفر کی غزل کے یہ دو شعر مرزا فرحت اللہ بیگ نے ظفر کے پوتے کی زبانی دہلی میں سنے تھے:

نہ گھر ہی رہا ان کے آنے کے قابل　　نہ ہم ہی رہے وہاں جانے کے قابل
نہ گھر ہے نہ در ہے رہا اک ظفر ہے　　فقط اشک حسرت بہانے کے قابل

اسی زمین میں عیش کی غزل ہے جو تاریخی معنویت کے باعث اہم ہے اس لیے یہاں پیش کی جاتی ہے:

نہیں حال دہلی سنانے کے قابل　　یہ قصہ ہے آنسو بہانے کے قابل
اجاڑے ہیں وہ قصر ایک ایک اس کے　　جو تھے دیکھنے اور دکھانے کے قابل
نہ خوش آئی آبادی اس کی فلک کو　　نہ تھے ورنہ وہ تو مٹانے کے قابل
کیا آہ برباد چمن کے ان کو　　نہ تھے جو کہ برباد جانے کے قابل
ملایا جنھیں خاک میں تو نے وہ تو　　نہ تھے خاک میں یوں ملانے کے قابل
ستم سا ستم تو نے ڈھایا ہے ظالم　　نہیں بات یہ منہ پہ لانے کے قابل
کہیں ہیں سب احباب دہلی کو چلیے　　رہی ہے کہاں اب وہ جانے کے قابل
جسے دیکھ کہتے تھے سیاح عالم　ق　یہ ہے جائے آرام پانے کے قابل
اُسے دیکھ بلبل بھی کہتی ہے یہ جا　　نہیں آشیاں اب بنانے کے قابل
سنا جس نے یہ حال افسوس کھایا　　یہ ہے حال افسوس کھانے کے قابل
دکھائے ہیں افسوس وہ دن فلک نے　　نہ تھے عیش جو دن دکھانے کے قابل[1]

مزید یہ کہ اسی زمین میں ظہور علی ظہور دہلوی (متوفی 1286ھ) شاگرد ذوق کی غزل بھی ہے جو آزردہ کی غزل کی تضمین ہے (لگتا ہے یہ زمین بھی مشاعرے کی طرح رہی ہوگی)۔ بقول قاضی عبدالودود ''یہ بموجب صراحت دیوان مطبوعہ شورش

1　اردو، 1928ء، ص 578

1857 سے متاثر ہو کر کہی گئی ہے۔'' یہ غزل بھی چونکہ فغان دہلی میں درج نہیں اس لیے یہاں پیش کی جاتی ہے:

اگر ہم نہ تھے غم اٹھانے کے قابل — تو کیوں ہوتے دنیا میں آنے کے قابل
کروں چاک سینہ تو سو بار لیکن — نہیں داغ دل یہ دکھانے کے قابل
ملیں تم سے کیوں کر رہے ہی نہیں ہم — بلانے کے قابل نہ آنے کے قابل
رہی روز قصرِ تمنا کی تعمیر — نہ تھا یہ کبھی گھر بنانے کے قابل
چھٹے بھی قفس سے تو کس کام کے ہیں — نہیں جب چمن تک بھی جانے کے قابل
بجز اس کے تھے خاک پہلے ہی اے چرخ — نہ تھے خاک میں پھر ملانے کے قابل
کیا ترک دنیا میں جب تو یہ سمجھے — کہ دنیا نہیں دل لگانے کے قابل
وہ آئے دمِ نزع کیا کہہ سکیں ہم — نہیں ہونٹ تک بھی ہلانے کے قابل
خدایا یہ رنج اور یہ ناصبوری — نہ تھے ہم تو اس آزمانے کے قابل
رہے ہم نہ کچھ مصطفیٰ خاں کے غم میں — نہ فکرِ سخن نہ پڑھانے کے قابل
نہ چھوڑیں گے محبوب الٰہی کے در کو — نہیں گو ہم اس آستانے کے قابل
ہمیں قید کرنے سے کیا نفع صیاد — نہ تھے دام میں ہم تو لانے کے قابل
نہ بال منقش نہ پر ہائے رنگیں — نہ آواز خوش کے سنانے کے قابل

وہ آزردہ جو خوش بیاں تھے نہیں اب
اشارے سے بھی کچھ بتانے کے قابل[1]

(تحریر 1959، غیر مطبوعہ)

○

1 قاضی عبدالودود، حوالہ ماسبق، ص 172

حکیم آغا جان عیش اور سنہ ستاون

حکیم آغا جان عیش بھی دہلی کے ان شاعروں میں سے تھے، جنھوں نے 'غدر' کے ہنگامہ و آشوب کو اپنی آنکھوں دیکھا تھا۔ تذکرہ سخن شعرا، گلستان بے خزاں، گلستان سخن اور آب حیات میں عیش کا ذکر ملتا ہے لیکن حالاتِ زندگی کے بارے میں معلومات حاصل نہیں ہوتیں۔ خدا بھلا کرے مرزا فرحت اللہ بیگ دہلوی کا جنھوں نے ان سے متعلق ایک مفصل مضمون لکھ کر ان کے حالات محفوظ کر دیے۔[1]

آغا جان عیش[2] (خلف حکیم عیسیٰ خاں) بادشاہی اور خاندانی طبیب تھے۔ دہلی میں چیلوں کے کوچے میں رہتے تھے۔ معاش سے بے فکر تھے، علاج معالجے سے جو وقت بچ رہتا، شعر و شاعری میں صرف کرتے تھے۔ غدر دہلی کے زمانے میں ان پر کیا گزری اور اس کا ان کی شاعری پر کیا اثر ہوا، مرزا فرحت اللہ بیگ کی زبانی سنیے۔ یہ بھی آلام و مصائب کا شکار ہوئے اور ظلم کی وادی میں چارو ناچار زندہ رہے۔ مرزا فرحت اللہ بیگ لکھتے ہیں: ''غدر کے بعد ان کی شاعری نے مرثیے کا رنگ اختیار کرلیا تھا... بادشاہ کیا گئے، دلی والوں کا دل مر گیا۔ اپنا درد دوسروں کو

---

1 مرزا فرحت اللہ بیگ کا مضمون پہلے 1928 میں رسالہ اردو (اورنگ آباد) میں شائع ہوا تھا۔ (ص 553-634) اور اس کے بعد 'مضامین فرحت' میں شامل کردیا گیا۔ مرزا فرحت اللہ بیگ کو عیش کے دونوں دیوان حاصل ہوگئے تھے، جن کی مدد سے انھوں نے عیش کے بارے میں مستند معلومات فراہم کیں اور ان کی شاعری پر سیر حاصل تبصرہ کیا۔

2 یہ آغا جان عیش وہی ہیں جن کے بارے میں آب حیات نے روایت کی تھی کہ انھوں نے برسرِ مشاعرہ غالب پر چوٹ کی تھی:

اگر اپنا کہا تم آپ ہی سمجھے تو کیا سمجھے　　مزا کہنے کا جب ہے اک کہے اور دوسرا سمجھے
زبان میر سمجھے اور کلام میرزا سمجھے　　مگر ان کا کہا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے

سنا سنا کر خود روتے تھے، دوسروں کو رلاتے تھے۔ غدر کے کئی برس بعد دلی میں ایک مشاعرہ ہوا تھا۔ اس میں کوئی طرح نہیں دی تھی۔ بس یہی تھا کہ دلی کا مرثیہ کہو ... اس مشاعرے میں حکیم آغا جان عیش نے بھی بہت کچھ دلی کا رونا رویا۔ ایک شہر آشوب میں دلی کی شریف بیبیوں کی حالت زار لکھتے ہیں:

فلک کی آنکھ نہ تھی جن کو دیکھنے پاتی
نہ تھی مجال صبا کی جو ان تلک جاتی
خدا نے دی تھی انھیں ایسی عصمت ذاتی
کہ نام غیر جو سنتیں تو ان کو شرم آتی
فلک نے بخشا ہے ان کو لباس عریانی
ہے ستر ان کے لیے ان کی پاک دامانی[1]

دوسرے شہر آشوب میں شرفا کے گھرانوں کی تباہی کا یوں رونا روتے ہیں:

تھا وہ جن لوگوں کے ہاتھوں کی نزاکت کا یہ حال
بار سے رنگ حنا کے وہ ہوے جاتے تھے لال
خواب مخمل سے کف پا کو بھی تھا جن کے ملال
میلے ہوتے تھے نظر کرنے سے وہ پھول سے گال
اب وہی لوگ ہیں اور بادیہ پیمائی ہے
مل گئی خاک میں سب میری و مرزائی ہے[2]

غرض دوسرا دیوان تقریباً سارے کا سارا اس رونے دھونے سے بھر دیا ہے ... جب دلی بھری ہوئی تھی۔ اس وقت کا رنگ دیکھو۔ معلوم ہوتا ہے کہ باغ میں بلبل چہک رہا ہے:

---

1 یہ شہر آشوب 23 بند پر مشتمل ہے، ملاحظہ ہو 'انقلاب دہلی'، مرتبہ تفضل حسین خاں کوکب، ص 68

2 ایضاً، ص 76

خدا کی جنت سے حور دیکھے زمیں پہ فصل بہار دہلی
تو ہووے سو جاں سے بے تکلف یقین سمجھو نثار دہلی
جہاں کی جو خوبیاں ہیں ساری وہ سب ہیں دہلی کی سرزمیں میں
نہیں ہے کوئی دیار ہرگز جہاں میں مثل دیار دہلی
مبالغہ اس میں کچھ نہیں ہے جو نقش ارژنگ آ کے دیکھے
تو گم ہو اس کی بھی دیکھ سٹی ہیں ایسے نقش و نگار دہلی
دعا ہے یوں عیش خوش زباں کی، بصد تضرع جناب حق میں
الٰہی عیش و نشاط و عشرت رہیں سدا ہم کنار دہلی [1]

ایسی ہوا چلی کہ بساط الٹ گئی۔ زمانہ بدل گیا۔ کچھ سے کچھ ہوگیا۔ اس ناگہانی آفت کا جو کچھ اثر دہلی والوں پر ہوا ہو، وہ کم ہے۔ ایک دفعہ ہی گھبرا کر کہتے ہیں کہ:

یہ ہوا کیسی چلی برہم زمانہ ہوگیا — حال دہلی اہل عالم میں فسانہ ہوگیا
دل کسی فرد بشر کا خالی اس غم سے نہیں — غم یہ شائع کو بکو خانہ بخانہ ہوگیا
برسر مژگاں نہ ہو فوارہ خوں کس طرح — غم زدوں کے دل میں جب غم کا خزانہ ہوگیا
ایک ہو تو روئیے کس کس کو روئیں یاد کر — دیکھ کر اس حادثے کو دل دوانہ ہوگیا
دیکھتے ہی دیکھتے آنکھوں کے آگے اپنے یاں — دم کے دم میں اور ہی کچھ کارخانہ ہوگیا
آہ، گلگونِ بہارِ گلشنِ دہلی کو عیش — موجۂ بادِخزاں کیا تازیانہ ہوگیا

حال عالم آہ کیف و کم میں کیا تھا کیا ہوا
یا اولی الابصار دیکھو دم میں کیا تھا کیا ہوا[2]

عیش غدر میں بوڑھے ہو چکے تھے، اس لیے لکھتے ہیں:

---

1 یہ غزل فغان دہلی اور فریاد دہلی کے مجموعے میں درج نہیں۔

2 دیوان عیش سے لی گئی اس غزل کا صرف مقطع فریاد دہلی میں درج ہے اور وہاں وہ اسی زمین کی ایک اور غزل کے مطلع کی حیثیت سے آیا ہے۔ ملاحظہ ہو فریاد دہلی، ص 78

فصل خردی و جوانی تو کٹی اس چمن سے
اب رہی پیری تو اس موسم میں کیا تھا کیا ہوا

دوستوں کے غم میں روتے روتے تھک جاتے ہیں :

جز خداوند جہاں حال دل اپنا عیش اب
کس سے کہیئے دوستوں کے غم میں کیا تھا کیا ہوا

عین غدر میں غزل کہی ہے۔ کوتوالی کے چبوترے پر پھانسیاں کھڑی ہوئی ہیں۔ لوگ لٹکائے جارہے ہیں۔ حکیم صاحب دیکھ رہے ہیں اور رو رو کر کہہ رہے ہیں :

کوچہ زلف میں لاکھوں کے گئے دل مارے
سرزمیں ہند کی کیا عیش بلاخیز ہے آج

گھبرا گھبرا کر ادھر ادھر دیکھتے ہیں، سمجھ میں نہیں آتا۔ آخر اس غم پر کیسے صبر کیا جائے :

یا الٰہی یہ ہوا دنیا میں کیسا انقلاب
اک زمانہ گردش چرخ کہن میں آگیا

معلوم ہوتا ہے کہ غدر ہی میں دہلی سے نکل گئے تھے۔ امن امان ہونے کے بعد دہلی آنا چاہتے ہیں۔ لیکن آنے کو جی نہیں چاہتا۔ جس گھر کو بھرا پُرا چھوڑ گئے تھے، اس کو ویران کن آنکھوں سے دیکھیں۔ دوست نہیں رہے جن میں مل بیٹھ کر غم بھلائیں یا کم سے کم آنسو بہا کر دل کو تسکین دیں :

جب عندلیب چمن سے ہوا چمن خالی
تو آبسے اسے پا زاغ اور زغن خالی
بتاؤ آکے وطن میں لگے بھلا دل کیا
جب عیش ہوگیا یادوں ہی سے وطن خالی

ظفر کو یاد کرتے ہیں اور دل پکڑ کر رہ جاتے ہیں۔ ایک شعر میں کچھ کہہ گئے ہیں کہ ہزاروں مرثیے اس پر قربان ہیں۔

عیش ہی کو کچھ نہیں صدمہ جدائی کا تری
مبتلائے غم ہے اک عالم ظفر تیرے لیے

دہلی کا حال زار انھوں نے اپنے دوسرے دیوان میں اس طرح رو رو کے بیان کیا ہے کہ پڑھنے سے دل پر چوٹ لگتی ہے۔ لگتا ہے غدر کے بعد یہ کسی مشاعرے میں طرح رہی ہوگی کیونکہ اسی زمین میں کئی دوسرے شعرا کی غزلیں بھی مل جاتی ہیں۔ فرماتے ہیں:

نہیں حال دہلی سنانے کے قابل — یہ قصہ ہے آنسو بہانے کے قابل
اجاڑے ہیں وہ قصر ایک ایک اس کے — جو تھے دیکھنے اور دکھانے کے قابل
نہ خوش آئی آبادی اس کی فلک کو — نہ تھے ورنہ وہ تو مٹانے کے قابل
کیا آہ برباد چمن چمن کے ان کو — نہ تھے جو کہ برباد جانے کے قابل
ملایا جنھیں خاک میں تو نے وہ تو — نہ تھے خاک میں یوں ملانے کے قابل
ستم سا ستم تو نے ڈھایا ہے ظالم — نہیں بات یہ منہ پہ لانے کے قابل
کہیں ہیں سب احباب دہلی کو چلیے — رہی ہے کہاں اب وہ جانے کے قابل
جسے دیکھ کہتے تھے سیاحِ عالم — یہ ہے جائے آرام پانے کے قابل
اسے دیکھ بلبل بھی کہتی ہے یہ جا — نہیں آشیاں اب بنانے کے قابل
سنا جس نے یہ حال افسوس کھایا — یہ ہے حال افسوس کھانے کے قابل
دکھائے ہیں افسوس وہ دن فلک نے — نہ تھے عیش جو دن دکھانے کے قابل

اس زمین میں ظفر کے دو شعر بھی سن لیجیے۔ یہ رنگون میں انھوں نے کہے تھے۔ ان کے پوتے کی زبانی سنے گئے تھے۔ فرماتے ہیں:

نہ گھر ہی رہا ان کے آنے کے قابل — نہ ہم ہی رہے وہاں جانے کے قابل
نہ گھر ہے نہ در ہے رہا اک ظفر ہے — فقط اشک حسرت بہانے کے قابل

حکیم آغا جان خدا سے دعا کرتے ہیں اور مشورہ بھی دیتے ہیں:

الٰہی بسا پھر تو اپنے کرم سے
اسے کیونکہ ہے یہ بسانے کے قابل

اپنے کلام میں جابجا لکھنؤ والوں پر چوٹیں کی ہیں۔ مگر لکھنؤ کی تباہی نہ دیکھ سکے۔ دل بھر آیا۔ دلی کو رو رہے تھے۔ لکھنؤ کی مصیبت پر بھی آنسو بہانے لگے:

ہوگیا ویران دہلی اور دیار لکھنؤ
اب کہاں وہ لطف دہلی اور بہار لکھنؤ

دو شعر:

ہند کہتے ہیں جسے ملک سلیمان ہے یہ | مل گیا خاک میں اس پر بھی گلستان ہے یہ
بلبلیں کہتی ہیں صیاد کا احسان ہے یہ | کہ ہمیں چھوڑ دے یہ کہہ کے گلستان ہے یہ

دلی لٹ چکی ہے۔ عیش باہر کسی گاؤں میں پڑے ہیں۔ وہاں سے لکھتے ہیں کہ اے صیاد! بڑا احسان ہوگا اگر تو ہم کو اس اجڑے دیار میں آنے ہی کی اجازت دے دے۔ یہ ہم کو معلوم ہے کہ دلی اب دلی نہیں رہی۔ گلستان اجڑ کر ویرانہ ہوگیا۔ مگر تو یہ کہہ کر ہم کو وہاں چھوڑ دے کہ "لو یہ تمہاری دلی ہے" ہم خود یہ سوچ کر دل بہلانے کو پتہ چلا لیں گے کہ "یہاں غنچہ یہاں گل تھا"۔

غرض دوسرا دیوان سارے کا سارا انھیں شہر آشوبوں سے بھرا ہوا ہے۔ روتے ہیں اور دعا کرتے ہیں۔ پھر روتے ہیں، پھر دعا کرتے ہیں۔

پھلے پھولے الٰہی بھر کے شاخ گل تو اچھا ہو
پھرے پھر ایلی گیلی باغ میں بلبل تو اچھا ہو

دلی پھر آباد ہوئی۔ مگر حکیم صاحب کو دیکھنی نصیب نہ ہوئی۔"[1]

آزاد نے لکھا ہے کہ حکیم آغا جان عیش نے غدر کے چند روز بعد وفات پائی[2] لیکن عیش کی پوتی کی روایت سے مرزا فرحت اللہ بیگ نے عیش کا سنہ وفات

---

1 رسالہ اردو، 1928، ص 578

2 آب حیات، محمد حسین آزاد۔

1297ھ متعین کیا ہے، یعنی عیش نے غدر کے 24 برس بعد انتقال کیا۔[1] ان کے کلام سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے کہ وہ غدر کے بعد کافی دنوں زندہ رہے۔

(1954)

○

1 اردو، 1928، ص 569، مرزا فرحت اللہ بیگ نے غدر سے متعلق آغا جان عیش کا جو کلام پیش کیا ہے، اس کے علاوہ فریاد دہلی میں عیش کے نام سے دو اور غزلیں بھی ملتی ہیں۔

(i) کیا جانے اہل دہلی سے کیا بات ہوگئی
جو دہلی ایسی مورد آفات ہوگئی ......الخ

(ii) مل گئی خاک میں شان دہلی
نہ رہا نام و نشان دہلی ......الخ

(فریاد دہلی، ص 76 اور 78)

اردو ادب میں اتحاد پسندی کے رجحانات

(قسط اول)

اردو زبان اسلامی اور ہندستانی تہذیبوں کے سنگم کا وہ نقطۂ اتصال ہے، جہاں سے ان دونوں تہذیبوں کے دھارے ایک نئے لسانی دھارے کے بطور ایک ہوکر بہنے لگتے ہیں۔ اردو کے چمن زار میں جہاں لالہ وگل، نسرین وسمن نظر آتے ہیں وہاں سرس اور ٹیسو کے پھول بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ ان کی آبیاری کسی ایک مذہب کی مرہونِ منت نہیں بلکہ ہندوؤں اور مسلمانوں دونوں نے اسے اپنے خونِ جگر سے سینچا ہے۔ اردو ادب میں رواداری، محبت اور اخوت کا جذبہ اتنا ہی قدیم ہے جتنا کہ خود ہندوؤں اور مسلمانوں کا سابقہ۔ اردو ادب میں اتحاد اور یگانگت کی روایت کسی دباؤ کی پیداوار نہیں ہے اس کی پشت پر ایک ہزار سال کے ارتقا کی تاریخ ہے۔ اس نے باہمی علاحدگی اور دوری کی خلیج کو پُر کرنے کی ہمیشہ کوشش کی ہے۔ یہ وہ رشتہ ہے جو کعبے کو شوالے سے اور ہندو کو مسلمان سے جوڑے رہا ہے اور جوڑے ہوئے ہے۔ زیرنظر مضمون میں اردو ادب کے ان ہی رجحانات کی نشاندہی کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

جس ملواں یا سدھکڑی بولی کے سانچے میں اردو ادب نے ڈھلنا شروع کیا تھا، اس کا خمیر پنجاب و ملتان کی سرزمین میں تیار ہوا تھا۔ تاریخ ادب اردو کا یہ حصہ ابھی تاریکی میں ہے لیکن جو حقائق دستیاب ہوئے ہیں ان سے ثابت ہوتا ہے کہ اردو ادب کے اس ابتدائی دور میں مسلمانوں کے ساتھ ساتھ ہندو اہل قلم بھی موجود تھے۔ ان میں چندر بھان برہمن، منشی ولی رام ولی، بدھ سنگھ اور رام کشن کے نام دستیاب

ہوتے ہیں۔ یہ اس عہد سے تعلق رکھتے ہیں جبکہ ولی دکنی کا دیوان ابھی دہلی نہیں پہنچا تھا۔ ولی رام ولی شاہجہاں کے بیٹے داراشکوہ کے مشیر خاص تھے۔ ان کی مثنوی شش و زن مطبع نادرالعلوم میں چھپ چکی ہے۔[1] بدھ سنگھ کا زمانہ اٹھارویں صدی کے نصف اول سے تعلق رکھتا ہے۔

دکن میں بھی نظامی، سلطان محمد قلی قطب شاہ، وجہی، غواصی اور ولی کے زمانے میں کئی ہندو شاعر بھی موجود تھے۔ لیکن صرف تین کے نام ہم تک پہنچتے ہیں۔ سیوک، رام راؤ اور جسونت سنگھ منشی، سیوک نے جنگ نامہ لکھا، رام راؤ نے واقعاتِ شہادتِ حسینؑ پر ایک کتاب قلم بند کی۔ منشی اورنگ زیب کے گورنر سعادت اللہ خاں کے دربار میں ایک معزز عہدے پر فائز تھے اور ان کی تصنیفات اردو، فارسی دونوں میں ملتی ہیں۔

محمد شاہ کے عہد سے شمالی ہندوستان میں بھی اردو شعر و شاعری کا چرچا ہونے لگا تھا، خواص فارسی سے ہٹ کر اردو کی طرف رجوع کرنے لگے تھے۔ اور آنے والے پچاس سال میں زیادہ تر شمالی ہندوستان کے ہندو و مسلمان اس زبان میں دادِسخن دینے لگے۔ اردو ادب کے اس تکوینی دور میں ٹیک چند بہار، آنند رام مخلص، بندرابن راقم، آفتاب رائے رسوا، خوش وقت رائے شاداب، عجائب رام منشی، بدھ سنگھ قلندر، بھکاری داس عزیز، راجہ رام ذرہ، بال مکند حضور، ماسٹر رام چندر، رائے سرب سنگھ دیوانہ، جسونت سنگھ پروانہ اور راجہ رام نرائن موزوں، ان ہندو اہل قلم حضرات سے ہیں جنھوں نے اردو ادب کی بیش بہا خدمت کی ہے۔

اردو کی قدیم ادبی روایات میں سب سے اہم مشاعروں کا رواج ہے۔ مشاعرے ہند ایرانی تہذیب کا وہ ورثہ ہیں جو مسلمانوں کے ہاتھوں ہندوستان کی گنگا جمنی تہذیب کو منتقل ہوا اور ہندوستان کی اپنی چیز بن کے رہ گیا۔ مشاعروں کا رواج اردو ادب میں اتحاد پسندی کے رجحانات کا اولین مظہر ہے۔ شاید ہی کوئی ایسا مشاعرہ

---

1 پنجاب میں اردو، ص 306

منعقد ہوا ہو جس میں مسلمانوں کے ساتھ ساتھ ہندو شریک نہ ہوئے ہوں۔ شعر و شاعری کی یہ مجلسیں ہر زمانے میں عام رہی ہیں۔ ان کے چند در چند رسوم و آداب مقرر تھے جن کا احترام ہندو و مسلم دونوں کے لیے واجب سمجھا جاتا تھا۔ ایک دوسرے کے زانو بہ زانو بیٹھ کر ہندو و مسلم اپنا اپنا کلام سناتے تھے۔ مشاعروں کا انعقاد عموماً کسی صاحبِ حیثیت کے گھر پر ہوتا تھا۔ اردو کے قدیم مشاعروں کی تاریخ سے ثابت ہوتا ہے کہ میزبان کبھی کبھی ہندو بھی ہوتے تھے، بعض اوقات مشاعروں کا ایک مقصد یہ بھی ہوتا تھا کہ دونوں فرقوں کو ایک دوسرے سے قریب تر لایا جائے۔ ایسی ہی ایک کوشش لکھنؤ کا وہ مشاعرہ[1] تھا جو 'آئینہ ہندوستان' کے نام سے مشتہر ہوا۔ یہ مشاعرہ ہری سرن داس کے دولت خانہ پر منعقد ہوا تھا، اس کے علاوہ منشی لچھمن پرشاد صدر اور رنگ بہاری لال سوسن کے ہاں لکھنؤ میں برسوں مشاعرے ہوتے رہے۔ دہلی میں ایسے مشاعرے امرناتھ ساحر، پیارے لال رونق اور چندی پرشاد شیدا کے زیرِاہتمام 1920 تک ہوتے رہے۔ کنور بدری کرشن فروغ سکندرآباد کے رئیس ان مشاعروں کے بانی تھے۔[2] اس طرح مسلمانوں کے گھر ہندوؤں اور ہندوؤں کے گھر مسلمانوں کی نشستیں ہوا کرتی تھیں۔ اور اس وقت کی سوسائٹی ان تعلقات میں کسی تفاوت کو روا نہ رکھتی تھی۔

استادی اور شاگردی کی روایت بھی اردو میں فارسی اثر سے آئی، ہر استاد کے بے شمار شاگرد ہوتے تھے جو اُن کے ساتھ اٹھتے بیٹھتے تھے، حتیٰ کہ ادبی مناظروں میں اگر کوئی ایسی نوبت آتی تو اپنے ہم مذہبوں سے مقابلہ کرنے میں بھی عار نہیں سمجھتے تھے۔ یہاں اردو کے چند اُن ہندو شاعروں کا ذکر بے جا نہ ہوگا جنھوں نے مسلمان شاعروں کے سامنے زانوِ ادب تہہ کیا۔ ذیل میں ہر اُستاد شاعر کے سامنے اُس کے ہندو شاگردوں کے نام درج کیے جاتے ہیں:

1 ضمیمہ اخبار دربار لکھنؤ، یکم جون 1927

2 بہ حوالہ منور لکھنوی

مرزا جان جاناں مظہر	کشن چند مجروح
خان آرزو	ٹیک چند بہار، اور آنند رام مخلص
میر تقی میر	بندرابن راقم، جسونت سنگھ دیوانہ، شیو کمار وفا اور منولال صفا
مرزا قتیل	خیالی رام خیالی اور لال چند انس
شاہ حاتم	خوش وقت رائے شاداں، اور مکند سنگھ فارغ
سودا	بچھی رام فدا
شاہ نصیر	خوب چند ذکا، منو لال پریشاں، رام پرشاد شاد، چنڈو لال شاداں، گنگا داس ضمیر، دھومی لال طرب، موتی لال طرب، رام سکھ عاشق، عزت سنگھ عیش، موہن لال منعم، گھنشام رائے عاصی، دولت رام عبرت، خیالی رام عیاش، مہتاب سنگھ غم، دولت سنگھ لطیف، مول چند منشی، متھن لال نامی، صاحب رام راقم، گوبند رائے نصرت، اور مہاراج سنگھ عزیز، جس نے بعد وفات شاہ نصیر، ان کے کلام کو جمع کیا تھا۔
انعام اللہ خاں یقین	شیو سنگھ ظہور اور چنتا رام عمدہ
میر درد	نرائن داس بیخود، جھمن ناتھ جھمن، بال مکند حضور اور بکھاری لال عزیز
غالب	دیبی دیال نامی، شوجی رام مونس، ہرگوپال تفتہ، بچھی نرائن مفتوں اور بالمکند بے صبر
مومن	منو لال شاد، اور بشن پرشاد فرحت
ذوق	بال مکند بے صبر، پیارے لال ظہیر، بہاری لال مشتاق، دولت رام شفق، کنور سین عزیز اور موہن لال موہن
امام بخش صہبائی	درگا پرشاد نادر

ناسخ	رام سہائے رونق، فتح چند شائق، جواہر سنگھ جوہر، رام دیال سخن، سندر لال بسمل، اور چھنو لال طرب، دوارکا پرشاد افق بھی ناسخ سے عقیدت رکھتے تھے
آتش	جیا لال بہادر، کنور گوپال سہائے صور، دیاشنکر نسیم اور جگل کشور ظہور
مصحفی	کانجی مل صبا، بینی پرشاد ظریف، ٹیکا رام تسلی، کنور سین مصحفی اور موجی رام موجی
انشا	اسیری سنگھ نشاط، مکھن لال آرام
میر حسن	گنگا سنگھ قادر
جرأت	منگل سین الفت، گنگا پرشاد رند، اور اجودھیا پرشاد حسرت
امانت	بھگونت رائے امانت، دیناناتھ جوہر، گنگا پرشاد رحمت، کدار ناتھ فرحت، نالنھو جی مروت اور شیو پرشاد ناظم
وزیر	دھنپت رائے راز
سعادت یار خاں رنگین	پورن سنگھ پورن
قدرت اللہ خاں قدرت	عجائب رام منشی
میر سوز	موتی لال حیف
محمد حسین آزاد	کشن لال طالب اور کیسرا سنگھ جہانگیر
داغ	برج نرائن کشمیری، رام چندر بیتاب، راجہ ہرکشن سنگھ، دیبی پرشاد مائل، شیو نندن بہار، نرائن پرشاد مہر اور تربھون ناتھ زار
امیر مینائی	جوالا پرشاد برق
ریاض خیر آبادی	شام سندر لال برق، مولا رام بسمل اور ہری روت سنگھ خوشتر
سید کرامت حسین	سرور جہاں آبادی
آزاد بلگرامی	دیا رام پنڈت

جلال لکھنوی	میکو لال عشرت
نوح ناروی	درباری سنگھ شاطر، اودھ پرشاد کشتہ، سکھ دیو پرشاد بسمل، بیلی رام، مہیش پرشاد سوگ
عزیز لکھنوی	جگت موہن لال رواں، شیر سنگھ شمیم
تاجور نجیب آبادی	کیشو داس عاقل
برکت اللہ رضا	آنند نرائن ملا

اسی طرح کئی مسلمان شاعر بھی ہندو استادوں کے خوشہ چین رہے۔ جعفر علی حسرت، جو قلندر بخش جرأت کے استاد تھے، رائے سرب سنگھ دیوانہ کے شاگرد تھے۔ میاں بسمل، میاں مشکل، میر تراب علی عادل اور میر حیدر علی خزاں کا شمار تلامذہ بختاور سنگھ غافل میں ہوتا ہے۔ کھیم نرائن رند، مولوی حفیظ الدین شہید کے اور بنسی دھر ہمت، باقر علی کے استاد تھے۔

اردو ادب میں اتحاد پسندی کے جو رجحانات پائے جاتے ہیں، یہ اس کا عملی پہلو تھا، اب اردو کے ادبی مواد سے چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔ اردو کے اصناف سخن میں غزل سب سے اہم ہے۔ غزل میں ہندو مسلم رواداری کی جو فضا پائی جاتی ہے اس کا اندازہ ذیل کے اشعار میں لگایا جاسکتا ہے:

میں نہ جانوں کعبہ و بت خانہ و میخانہ کوں دیکھیا ہوں ہر کہاں دستا ہے تجھ مکھ کا فضا
(قلی قطب شاہ)

مشرب عشق میں ہیں شیخ و برہمن یکساں رشتہ سبحہ و زنار کوئی کیا جانے
(سراج دکنی)

کوئی تسبیح اور زنار کے جھگڑے میں مت بولو یہ دونوں ایک ہیں ان کے بیچ رشتہ ہے
(آبرو)

میر کے دین و مذہب کو کیا پوچھو ہو ان نے تو
قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا، کب کا ترک اسلام کیا
(میر)

رام و رحیم کی سمرن ہے شیخ و ہندو کو دل اس کے نام کی رٹنا رٹے ہے کیا کیجیے

(ولی اللہ شاگرد سودا)

کیسا مومن، کیسا کافر، کون ہے صوفی، کیسا رند
بشر ہیں سارے بندے حق کے سارے جھگڑے شر کے ہیں

(ذوق)

مشرب صلح کل ہے اے زاہد دیر بھی اک حرم کا سایہ ہے

(امیر مینائی)

سر نیاز سلامت رہے پئے تسلیم نہیں تمیز ہمیں دیر کیا حرم کیا ہے

(داغ)

کعبہ و دیر میں دوڑاتے ہو دھوکے دے کر
کیا کہیں گے تمھیں سب گبر و مسلماں دل میں

(جلیل)

تمھارا بول بالا ہر جگہ ہے اللہ والوں میں
یہی ہو حق حرم میں ہے یہی جپ تپ شوالوں میں

(ثاقب بدایونی)

ہندو غزل گو شاعروں کے ہاں بھی ایسے جذبات تلاش کیے جاسکتے ہیں اور حق تو یہ ہے کہ یک جہتی کا یہ ترنم غزل کے زیر و بم میں ہمیشہ موجود رہا ہے:

وہی یک ریسماں ہے جس کو ہم تم تار کہتے ہیں کہیں تسبیح کا رشتہ کہیں زُنار کہتے ہیں

(ٹیک چندر بہار)

اصل مطلب ایک ہے آگاہ نا آگاہ کا ہے الک کا ترجمہ عربی میں لفظ اللہ کا

(جواہر سنگھ جوہر)

دیر و مسجد پہ نہیں موقوف کچھ اے غافلو یار کو سجدہ سے مطلب ہے کہیں سجدہ کیا

(مادھو رام جوہر)

دل بدل آئینہ ہے دیر و حرم   حق جو پوچھو ایک در ہے دو طرف
(دیا شنکر نسیم)

دیر و حرم ہیں شیخ و برہمن کے واسطے   ہم جن کو پوجتے ہیں وہ پتھر ہی اور ہیں
(کیسرا سنگھ جہانگیر)

دیر و حرم میں جلوۂ قدرت ہے آشکار   زُنار و سبحہ میں نہیں فرق ایک تار کا
(راجہ کشن کمار وفا)

اپنا تو سر جھکے ہے دونوں طرف کہ اُس کی   تصویر بتکدے میں اور ہے حرم میں خاکا
(پیارے لال آشوب)

جس گوشۂ دنیا میں پرستش ہو وفا کی   کعبہ ہے وہی اور وہی بت خانہ ہے میرا
(چکبست)

ایک ہی جلوہ میانِ دیر و کعبہ ہے مگر   اتفاق رائے شیخ و برہمن میں کیوں نہیں
(شیر پرشاد دہلی)

یہ سلسلہ یہاں ختم نہیں ہو جاتا، ایسی کئی مثالیں اردو نظم سے بھی پیش کی جا سکتی ہیں۔ اردو کے شاعروں نے مذہب کے ظاہری لوازمات کی جو خلوص سے عاری ہوں ہمیشہ مخالفت کی ہے۔ کیونکہ وہ جانتے ہیں کہ یہ وہ دیواریں ہیں جو ہندو کو مسلمان سے اور مسلمان کو ہندو سے جدا رکھتی ہیں:

یہاں تسبیح کا حلقہ وہاں زنار کا پھندا   اسیری لازمی ہے مذہب شیخ و برہمن میں
(چکبست)

اور چونکہ مذہب کی یہ روایتی بندشیں فاصلہ پیدا کرتی ہیں، وہ دل حق بیں کو ان سے آزادی حاصل کرنے کی ترغیب دیتے ہیں:

بلائے جان ہیں یہ تسبیح اور زنار کے جھگڑے
دلِ حق بیں کو ہم اس قید سے آزاد کرتے ہیں

اذاں دیتے ہیں بُت خانے میں جا کر شانِ مومن سے
حرم میں نعرہ ناقوس ہم ایجاد کرتے ہیں

(چکبست)

اقبال نے ببانگِ دُہل کہا تھا کہ ہم سب ہندی ہیں اور مذہب ہمیں آپس میں بیر نہیں سکھاتا، اردو کے شاعر اسی ہندوستانی جذبے کے پیام بر ہیں۔ وہ قوم کی شیرازہ بندی کے آرزومند ہیں، خارجی عوامل نے جب کبھی ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان چپقلش پیدا کرنے کی کوشش کی ہے، اردو شاعروں نے اُسے اچھی نظر سے نہیں دیکھا:

قوم کی شیرازہ بندی کا گلہ بے کار ہے طرز ہندو دیکھ کر طرز مسلماں دیکھ کر

(چکبست)

اور وہ ان عوامل کو کفر کے حملوں سے تعبیر کرتے ہیں، کیونکہ فتنہ و فساد نہ تو اسلام میں جائز ہے نہ ہندوازم میں:

زک اگر کفر کے حملوں سے نہ ایماں پائے سرگ ہندو کو ملے خلد مسلماں پائے

(دوارکا پرشاد افق)

ہندوؤں اور مسلمانوں میں بعد پیدا کرنے کی جو کوششیں اب سے قبل پوری ایک صدی جاری رہی ہیں، اردو کے اہلِ قلم انھیں ہمیشہ ناکام بنانے کی کوشش کرتے رہے ہیں۔ حادثہ کان پور 1931 میں منور لکھنوی نے لکھا تھا:

پھرا ہے کس لیے سر ہندو و مسلماں کا لگا ہے خون یہ انساں کے منھ کو انساں کا
جنونِ قتل کے قبضہ میں زندگی آجائے ہزار حیف کہ غالب درندگی آجائے

اس کے باوجود وہ ناامید نہیں ہوتے کیونکہ وطن کے سینے میں جب شہادت کی شمع جاگ اٹھتی ہے تو اس کی آنچ میں دل موم کی طرح پگھل جاتے ہیں:

یہ خون دلِ غمزدہ کو بھر دے گا یہ خون ہندو و مسلم کو ایک کر دے گا

(منور)

اردو کے شاعر مجموعی طور پر اتحاد کی مشعل کو روشن رکھنے کی تلقین کرتے ہیں۔ کیونکہ جب اس کے نور سے کعبہ دل جگمگا اٹھتا ہے تو منافرت کی دھند خود بخود چھٹ جاتی ہے۔

آندھیوں کے جھگڑے یکدم سبھی بھلادیں　　آدل سے امتیازِ دیر و حرم مٹا دیں
کر کے چراغ روشن پھر اتحاد کا ہم　　جنت سے بڑھ کے دل کے کعبے کو جگمگادیں

(لال چند فلک)

اسلام اور ہندو مذہب میں جو بھی صداقتیں ہیں، اردو کے شاعران کے عاشق و دلدادہ ہیں، وہ انھیں سمیٹ لینے کی تلقین کرتے ہیں:

حرم کو جاؤ تو رستے سے دیر کے جاؤ　　دعائیں لے کے بتوں کی خدا کے گھر کو چلو

اور وہ مذہب کے اس نظام کہنہ کو بدلنے کی دعوت دیتے ہیں جو عصبیت سکھاتا ہے، وہ اُس ہیجان، فرسودہ اور روایتی رسم و رواج کے خلاف آواز اٹھاتے ہیں جو دل کو دل اور انسان کو انسان سے دور رکھتا ہے:

آغیرت کے پردے اک بار پھر اُٹھادیں　　بچھڑوں کو پھر ملادیں نقش دوئی مٹادیں
سونی پڑی ہوئی ہے مدت سے دل کی بستی　　آ اک نیا شوالہ اس دیس میں بنادیں

(اقبال)

اس نئے شوالے کا ایمان شاعری کی سطح پر ایمان اتحاد ہے، جس کے لیے وہ یوں دست بدعا ہیں:

باقی رہے نہ ہندو و مسلم میں کچھ بھی فرق　　ہو جائیں ایک مثل دل و جاں خدا کرے
ایمان اتحاد پہ لائے ہر اک نفس　　قائم ہو اتحاد کا ایماں خدا کرے
عیسائی ہوں، ہنود ہوں، مسلم ہوں خواہ سکھ　　سب نام پہ ہوں صلح کے قرباں خدا کرے

(منور)

تخلص رکھنے کا رواج ہندوؤں نے مسلمانوں سے لیا، جہاں سے یہ ہندوستان

کی تمام زبانوں میں پھیل چکا ہے، اردو کے ہندو شاعروں کے نام سے اگر ان کا اصلی نام ہٹا لیا جائے اور صرف تخلص رہنے دیا جائے تو بعض اوقات یہ شک ہی نہیں گزرتا کہ وہ ہندو ہیں۔ قدیم ہندو شاعروں میں کئی ایسے تخلص ملتے ہیں جو خالص اسلامی ہیں : مثلاً رام ولی، رام دین اکبر، نہال سنگھ طوبیٰ، رگھبیر دیال آثم، یا جوالا پرشاد آذر وغیرہ وغیرہ۔

باہمی رواداری اور مذہبی فراخدلی کا رنگ قدیم اردو ادب میں اتنا گہرا رہا ہے کہ اس زمانے کے مسلمان مصنفین اپنی کتابوں کی ابتدا سری گنیش یا سرسوتی کی مدح سے کرتے، اور ہندو، بسم اللہ الرحمٰن الرحیم، یا ایسے دوسرے متبرک کلموں کا ذکر اپنی تالیف کے آغاز میں ضروری سمجھتے تھے، ایک دوسرے کے مذہبی القاب کا استعمال اس سے پیشتر ہندوستان کے فارسی ادب میں پایا جاتا ہے۔

ڈاکٹر تاراچند رقم طراز ہیں :

> ''رحیم نے 'مدناستکا' سری گنیش نامہ لکھ کر شروع کیا۔ جہانگیر کے عہد کے ہندی مصنف احمد نے بھی اپنی تالیف 'سامدریکا' میں یہی کیا ہے۔ احمد اللہ دکشنا نے اپنی تصنیف 'نیا کا بھید' میں سری رام جی سہائے، سرسوتی اور گنیش کا نام لیا ہے۔ یعقوب نے 'راشا بھوشن' لکھی تو سری گنیش جی، سری سرسوتی جی، سری رادھا کرشن جی اور سری گوری شنکر جی کے فضل و رحمت کا طالب ہوا ہے۔ غلام نبی رسلین نے اپنی دو کتابوں 'نگادر پنا'، 'راسا پر بودھ' کا آغاز سری گنیش نامہ لکھ کر کیا ہے۔ 'اعظم خاں' نے محمد شاہ کے حکم سے سنگار درپن لکھی تو رامانج کے ساتھ اپنی عقیدت کا اظہار کیا ہے۔ لقمان نامی ایک مولف نے طب پر کوئی رسالہ لکھا ہے۔ اس کا آغاز بھی گنیش جی کی مدح سے ہوا ہے۔ سید پوہر کی طبی کتاب 'رس رتنا کر' میں بھی گنیش جی کے ساتھ نیازمندی دکھائی گئی ہے۔'' (1)

---

1 ڈاکٹر تاراچند، معارف نمبر 3، جلد 45، ص 231

قدیم اردو ادب میں بھی یہ روایت برابر قائم رہی ہے۔ دکن کے ابتدائی مسلمان شاعروں نے جہاں جہاں بھی کوئی حمد لکھی ہے، اس میں کرتار، آدھار، سنکورہ، نرنکار، پیتم اور شیام موہن کے الفاظ کو عموماً استعمال کیا ہے۔ شمالی ہندوستان میں بھی یہ رواج عام تھا۔ اہل ہنود کی لکھی ہوئی اس زمانے کی شاید ہی کوئی تصنیف ہوگی جو اسلامی القاب سے شروع نہ کی گئی ہو۔ آنند نرائن مخلص نے اپنا سفرنامہ، شیو پرشاد وہبی نے اپنا کلیات مسمی مرقع ارژنگ دیبی پرشاد بشاش نے اپنا تذکرہ شعرائے ہنود، فراقی نے وقائع عالم شاہی، دیبی پرشاد سحر بدایونی اور برج باشی لال عاصی نے اپنا دیوان بسم اللہ الرحمٰن الرحیم سے شروع کیا ہے۔

منشی بال مکند بے صبر نے اپنے دیوان خاص کی ابتدا اس شعر سے کی ہے:

سر دیوان پہ گر حرف توحید وحید آیا — تو سب اپنا سخن تفسیر قرآن مجید آیا

اور دیوانِ عام یوں شروع ہوتا ہے۔

جبکہ بسم اللہ وصفِ عارضِ جاناں ہوا — مطلعِ خورشید اپنا مطلعِ دیواں ہوا

جگن ناتھ خوشتر نے واجد علی شاہ کے عہد میں بھاگوت منظوم لکھی تھی، اس کا ابتدائیہ ہے:

گل افشاں حمد باری میں قلم ہے — بیاضِ نامہ گلزارِ اِرم ہے

منشی چمن لال نے سنگاسن بتیسی کو نظم کیا تھا، اُس کے دیباچہ میں لکھا ہے:

الٰہی سبز کر میرے سخن کو — بہارِ بے خزاں دے اس چمن کو

اس کے علاوہ ایک دوسرے کی مذہبیات سے تشبیہات استعمال کرنا تو عام سی بات تھی، ہندو حضرات قرآن کی تلمیحات اور مسلم اہل قلم ہندوؤں کی قدیم حکایات کو اپنے کلام میں استعمال کرتے تھے۔ اس سلسلہ میں اردو غزل کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

پریم کی رمبھا[1] اربسی[2] ہنس ہنس — کلیاں نیہہ کی سب کھلاتے ہیں

1 رمبھا، اندرلوک کی پری

2 اروشی، اندرلوک کی پری

مدن[1] بانساندے ہے پاکاں تھے چھند سوں	کہ جیواں ہرن پہ سرک زلف کھا لی

(محمد قلی قطب شاہ)

جودھا جگت کے کیوں نہ ڈریں تجھ سوں اے صنم
ترکش میں تجھ نین کے ہیں ارجن کے بان آج
تب کا مشتاق جی ہے لکھمن سوں
کشن سوں جب کہ نام نامی ہے
ولی تجھ زلف کی گر ساحری کا بیاں بولے
چلے پاتال سوں باسک[2] سو پیچ و تاب سوں اُٹھ کر

(ولی)

بحری کو دکھن یوں ہے کہ جیوں نل کو دمن ہے	بس نل کوں ہے لازم جو دمن چھوڑ نہ جانا

(بحری)

آتش عشق نے راون کو جلاکر مارا	گرچہ لنکا سا تھا اس دیو کا گھر پانی میں

(میر)

سانولے پن پہ غضب دھج ہے بسنتی شال کی	جی میں ہے کہہ بیٹھیے اب جے کنہیا لال کی

(انشا)

ایک ایک نقطے پر موے لڑتے ہیں مردوے	محفل مشاعروں کی اکھاڑہ ہے بھیم کا

(جان صاحب)

سانولے تن پہ قبا ہے جو تیرے بھاری ہے	لالہ کہتا ہے چمن میں یہ گردھاری ہے

(امانت)

---

1 مدن، کام دیو (cupid) کے لیے استعمال ہوتا ہے۔

2 ہندو میتھولوجی میں چار اہم ناگوں کا ذکر آتا ہے: کالی ناگ، شیش ناگ، تکشک اور باسک۔ ولی کے شعر میں باسک مراد ہے۔

ڈر کے میری شب جدائی سے کالکا رام رام کرتی ہے

(امیر)

سانولی دیکھ کے صورت کسی متوالی کی ہوں مسلماں مگر بول اٹھوں جے کالی کی

(امیر)

محسن کاکوروی کی وہ نعت جس میں تمام ہندو تشبیہات استعمال کی گئی ہیں، اس قدر عام ہے کہ اس کا صرف ذکر کر دینا ہی کافی ہوگا۔

اسی طرح اردو کے ہندو شاعروں کو بھی الہیات سے استعارے اور تشبیہیں اخذ کرنے میں کوئی باک نہ تھا۔ قرآن، کلمہ، کعبہ، رسول، نوح، خضر اور جبرئیل، زکوٰۃ اور سورۂ اخلاص کا ذکر اس انداز سے کرتے ہیں جیسے یہ سب کچھ خود ان کے مذہب سے متعلق ہوں۔ ذیل میں چند ایسی مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

یم اشک رواں میں ڈوبتا ہے مردم دیدہ مدد یا خضر دوڑو نوح کی کشتی ہے طوفاں میں

(دوارکا پرشاد اُفق)

کعبے کی طرف نشہ میں کس طرح سے جاؤں دشوار سنبھلنا ہے مجھے لغزش پا سے

(جانکی بی بی اہل)

بھلا نسبت ہے کیا ہندوستاں سے مصر و کنعاں کو
کہ یہاں ہر ہر گلی میں جلوہ یوسف نمایاں ہے
جو تیرے مصحف رُخ پہ لکھا یہ خطِ ریحاں ہے
پڑھا جاتا نہیں اک حرف بھی یہ کیسا قرآں ہے

کبھی نہ سجدہ کیا بدگماں نے میرے ساتھ
قیام اس نے کیا میں نے جب رکوع کیا

(دیبی پرشاد بشاش)

کرتے کرتے ذکر اُس کے مصحف رخسار کا خود بخود مجھ کو کلام اللہ ازبر ہوگیا
(بال مکند بے صبر)

میں بھی رکھتا ہوں یونہی نامہ جاناں سر پر جس طرح رکھتے ہیں مصحف کو مسلماں سر پر
(جواہر سنگھ جوہر)

صنم کے کعبہ رخ پر جو تل ہے چوم لے زاہد کہ بوسہ سنگ اسود کا یہی فرض مسلماں ہے
(لالتا پرشاد شفق)

فکر جب مصحف رخسار کا ہم کرتے ہیں دمبدم سورۂ اخلاص کو دم کرتے ہیں
(رام سیوک برہمن شگرفی)

سنگِ اسود کا ہوا تل پہ گماں اے فرحت رخ کو کعبہ دہن یار کو زمزم سمجھے
(شنکر دیال فرحت)

بوسہ صنم کا نہ لیں بے وضو کبھی قرآں کا پاس چاہیے ہم پارسا کریں
(راجہ کشن کمار وفا)

تارا چند لاہوری نے ایک خمسہ شیوجی مہاراج کی صفت میں لکھا تھا، اس کا ایک شعر ہے:

جہاں میں دیوتا جتنے ہیں ان میں نامور شیو ہیں
سبھوں کے قبلہ و کعبہ اور سب کے پدر شیو ہیں

حق تو یہ ہے کہ تشبیہات اسلامی ہوں یا ہندوانہ، اردو شاعروں کے لگاتار استعمال سے زبان زد ہو چکی ہیں اور آج بھی برابر استعمال ہوتی ہیں۔

ہندو اور مسلمانوں کے تعلقات کی تاریخ جب بھی لکھی جائے گی، ایسے کئی مسلمان ولیوں اور مرشدوں کا ذکر کیا جائے گا جن کے پیروؤں میں ہندو بھی شامل ہوتے تھے، منشی کوڑے سنگھ صفی پچھلی صدی کے ایک ہندو شاعر تھے، صوفی شاہ نجم دین میرٹھی سے درسِ حقیقت لیتے تھے، ان کا ایک شعر ہے:

بفیض حضرتِ مرشد کہ کہیے نجم دین ان کو　　صفی طینت میں تیری پارسائی ہوتی جاتی ہے

اردو میں اتحاد پسندی کے رجحانات کا ایک رخ یہ ہے کہ دونوں مذہبوں کے شاعر ایک دوسرے کے پیغمبروں اور بزرگوں کا ذکر عجز و عقیدت کے ساتھ کرتے ہیں، وہ پیغمبر اسلام اور کرشن، گوتم یا نانک کا دل سے احترام کرتے ہیں۔ مرزا جان جاناں مظہر کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ گیتا کو صحیفۂ مقدس سے کم نہیں سمجھتے تھے، اور ہندوؤں کو اہلِ کتاب کا درجہ دیتے تھے، یعنی مذہبی نقطۂ نگاہ سے بھی مسلمانوں کا ہندوؤں کے ساتھ اُٹھنا بیٹھنا، میل جول رکھنا، اور شادی بیاہ رچانا جائز تھا۔ سچ تو یہ ہے کہ ایسا کرنا تعجب خیز بھی نہیں، کیونکہ یہ اس زمانے کی تہذیب کا رنگ تھا۔ نظیر اکبر آبادی جنم اشٹمی کے موقعہ پر برندابن اور متھرا جایا کرتے تھے۔ اپنی نظموں میں انھوں نے ان میلوں کے نہایت دلکش مرقعے کھینچے ہیں۔ جھانکیوں کے جھانکنے تاکنے، کبت کتھا سننے، اور پالکیوں، ہاتھیوں، اور جوڑوں کے ذکر سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ نظیر خود ان میلوں میں 'جے مہاراج رام رام بھجو' کا کیرتن کرنے والے جوگیوں میں شامل ہوجایا کرتے ہوں گے۔ نظیر کے ایک ایک شعر سے ان کی روح کی وہ پکار سنی جاسکتی ہے جو رام و رحیم یا کرشن و کریم کو ایک ہی ذات باری کا پرتو سمجھتی تھی۔

نظیر نے کرشن کی عقیدت سے سرشار ہوکر جو نظمیں لکھی ہیں، ان کے نام یہ ہیں:

جنم کنہیا جی، بالپن بنسری بجیا، لہو ولعب کنہیا، بانسری، کنہیا جی کی شادی، دسم کتھا، ہر کی تعریف میں، بیان سیکشن اور نرسی اوتار۔ نظیر کے پاکیزگی خلوص کے ثبوت میں صرف ایک شعر پیش کردینا ہی کافی ہوگا۔ اپنے جوگی بھیا سے وہ یوں مخاطب ہوتے ہیں:

گھنشام مراری گردھاری، بنواری سندر شیام برن
پربھوناتھ بہاری کان للا سکھدائی جگ کے دُکھ بھنجن

اس کے علاوہ کرشن کو انھوں نے ان مختلف ناموں سے پکارا ہے: کانھ

جھنڈولے، دودھ کے لٹیا، بدھ پوری کے بسیا، گون چریا، جوتی سروپ، مدن موہن، من ہرن، نندلال، گردھاری، گووردھن، نول کشور، ماکھن اچکے، گوبند چھیل کنج، بانسری بجیا، برج راج، مدن گوپال وغیرہ وغیرہ۔

ہندو مذہبیات میں شری کرشن کے متعلق شاید ہی ایسی کوئی حکایت ہو، جس کا نظیر کو علم نہ ہو۔ جمنا کنارے کی لیلا، رتھ کے جھلکتے ہوئے کلس کا اور دوارکا پوری کے موج میلوں کا ذکر نظیر جس اعتماد سے کرتے ہیں، اس سے ثابت ہوتا ہے کہ بھاگوت پران کی ایک ایک کتھا، قصے کہانیوں اور لوک روایتوں سے انھیں پوری واقفیت حاصل تھی۔

کنہیا کی راس کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

سکھیاں پھرے ہیں ایسی کہ جوں حور اور پری
سن سن کے اس ہجوم میں موہن کی بانسری

کرتے ہیں نرت کنج بہاری بصد برن
اور گھنگھروؤں کی سن کے صدائیں چھنن چھنن

حلقہ بنا کے کشن جو ناچیں ہیں ہاتھ جوڑ
پھرتے ہیں اس مزے سے کہ لیتے ہیں دل مروڑ

ناچیں ہیں اس بہار سے بن ٹھن کے نندلال
سر پر مکٹ براجے ہے پوشاک تن میں لال

ہے روپ کشن جی کا تو دیکھو عجب انوپ
اور ان کے ساتھ چمکے ہے سب گوپیوں کا روپ

خاطر نشان رہے کہ نظیر کی نظمیں تہذیبی نظمیں ہیں، ان میں ایک عجیب سرمستی، سرشاری اور وارفتگی کی کیفیت ہے اور کرشن بھگتی کی تہذیبی نشاط آفریں فضا ہے۔ یہ بیانیہ نظمیں اکثر و بیشتر لوک گیتوں کا سا لطف رکھتی ہیں :

جب ساعت پر گھٹ ہونے کی واں آئی کمٹ دھریا کی
اب آگے بات جنم کی ہے جے بولو کشن کنہیا کی

کرشن سے عقیدت کی اس روایت کو اردو کے مسلمان اہلِ قلم نے موجودہ زمانے تک قائم رکھا ہے۔ حسرت موہانی کا شمار کرشن کے سچے پرستاروں میں کیا جاسکتا ہے۔ کرشن سے اپنی محبت کا اظہار کرتے ہوئے وہ ہندی شاعروں کا پیرایہ بیان اختیار کرتے ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں :

تم بن کون سنے مہراج   راکھو بانھ گہے کی لاج
برج موہن جب سے من بسے   ہم بھولن سب کام کاج

نردئی شیام پردیس سدھارے   ہم دُکھیارن چھوڑ چھاڑ

من موہن شیام سے نینن لاگ   نسدن سلگ رہی تن آگ

کہاں چھائے رہے گردھاری   اورن مل سدھ بھول ہماری

کوئی جتن جیا دھیر نہ دھارے   نیند نہ آوے نینن، گردھاری بنا

حسرت کرشن کے دلدادہ ہی نہیں بلکہ اُن کی محبت ہندستانیت کے اس جذبے کی ترجمان ہے جس کا راز کرشن کے کردار میں کھلتا ہے۔ حسرت کی ایک غزل کے چند اشعار کا ذکر یہاں بے جا نہ ہوگا۔

متھرا کہ نگر ہے عاشقی کا دم بھرتی ہے آرزو اُسی کا
ہر ذرّہ سرزمینِ گوکل دارا ہے جمالِ دلبری کا
برسانہ و نندگاؤں میں بھی دیکھ آئے ہیں جلوہ ہم کسی کا
پیغامِ حیات جاوداں تھا ہر نغمہ کرشن بانسری کا
وہ نورِ سیاہ تھا کہ حسرت سرچشمہ فروغِ آگہی کا

سیماب اکبرآبادی نے اپنی نظم 'تیرا انتظار' میں کرشن کو خراجِ عقیدت پیش کیا ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

کشش ہے برج کی یا جذب برج والے کا خمیدہ ہیں شجر سایہ دار ایک طرف
طلوع ہو کہ درخشاں ہو مطلع متھرا پہنچ رہی ہے نظر بار بار ایک طرف
نصیب کاش ہو سیماب کو بھی جلوہ تیرا پڑا ہے وہ بھی سر رہ گزار ایک طرف

خواجہ حسن نظامی کو کرشن سے جو محبت و لگاؤ ہے وہ کسی سے پوشیدہ نہیں، ان کی کتاب 'کرشن بانسری' مشہور ہے۔ ہمیں ان کا ایک مضمون دستیاب ہوا ہے جس میں انھوں نے کنس کا فرعون سے مقابلہ کرتے ہوئے کرشن کو موسیٰ کا ہم رتبہ قرار دیا ہے۔

غرض یہ کہ ایسے کئی مسلمان مصنفین اور شاعروں کے نام گنوائے جاسکتے ہیں جنھوں نے کرشن کے بارے میں اپنے جذبات کا اظہار نہایت احترام سے کیا ہے۔ مجموعی طور پر ایسے شاعروں کے چند اشعار کو دیکھ لینا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا:

سچ بتا اے میری جمنا کیا وہی جمنا ہے تو کرشن کی بنسی کا ایک بہتا ہوا نغمہ ہے تو

(ساغر نظامی)

بنسی دھر اس بنسی کے پھر بول سنا دے متوالے
پھر برکھا رُت گھر آئی ہے پھر بادل ہیں کالے کالے

(آغا شاعر قزلباش)

سری کرشن کا میں احترام کرتا ہوں　　اور اس میں روز نیا اہتمام کرتا ہوں
وہ جور و ظلم کی بنیاد ڈھانے آیا تھا　　میں اُس کی رسم کو دنیا میں عام کرتا ہوں
(ظفر علی خاں)

متھرا تجھ سے ہے نامور بھگوان　　بندرابن تجھ سے پُراثر بھگوان
دل کی دنیا کا تو سویدا ہے　　گھر خدا کا ہے تیرا گھر بھگوان
(نواب سراج الدین خاں سائل)

چارہ سازی کیجیے مرلی منوہر آپ ہی　　سینۂ بسمل کا اک اک زخم کاری دیکھیے
(بسمل الٰہ آبادی)

تصویر اس سانولی صورت کی کھنچ آئی دل کے شیشے پر
اب تو اپنے من موہن کو میں آئینہ دکھلاتا ہوں

(ابن الحسن فکر)

کاش پھر تاریخ الٹ دیتی ذرا اپنے ورق
کاش ہم پھر معرفت کے تجھ سے سن سکتے سبق

(سعید احمد سعید)

اس کے علاوہ کرشن کے مسلمان مداحوں میں حفیظ جالندھری، ابن حسن قیصر، مرتضیٰ احمد خاں میکش، مظہر علی، منظر صدیقی ابنِ سیماب، عشرت رحمانی، مظفر حسن دائرہ شارفی، محمد امین شرقپوری اور محمد عباس حسن کے نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

اردو کے مسلمان اہلِ قلم کرشن کی طرح ہندوؤں کے دیگر مذہبی اکابرین کا بھی احترام کرتے ہیں: نظیر اکبر آبادی نے گرو نانک کی مدح ان الفاظ میں کی ہے:

جو لطف و عنایت ان میں ہیں کب وصف کسی سے ان کا ہو
وہ لطف و کرم جو کرتے ہیں ہر چار طرف ہیں ظاہر وہ

اس بخشش کے اس عظمت کے ہیں بابا نانک شاہ گرو
سب سیس نوار ارداس کرو اور ہردم بولو واہ گرو

علامہ اقبال بھی نانک کی عظمت کے معتقد تھے:

پھر اٹھی آخر صدا توحید کی پنجاب سے
ہند کو اک مردِ کامل نے جگایا خواب سے

گوتم اور رام کا ذکر کرتے ہوئے علامہ اقبال نے لکھا ہے:

قوم نے پیغام گوتم کی ذرا پروانہ کی — قدر پہچانی نہ اپنے گوہر یک دانہ کی
برہمن سرشار ہے اب تک مئے پندار میں — شمع گوتم جل رہی ہے محفلِ اغیار میں

ہے رام کے وجود پہ ہندوستان کو ناز — اہلِ نظر سمجھتے ہیں اس کو امام ہند
تلوار کا دھنی تھا شجاعت میں فرد تھا — پاکیزگی میں جوش محبت میں فرد تھا

ہندوؤں کی کئی مذہبی کتب کے تراجم بھی مسلمانوں کے مرہون منت ہیں۔ ان میں خواجہ دل محمد کی گیتا اور سکھ منی صاحب ہندوؤں میں بہت ہی مقبول ہیں۔ اثرلکھنوی نے بھگوت گیتا کو نظم کیا ہے۔ نفیس خلیلی نے بھی گیتا کو شعر کا جامہ پہنایا ہے۔ غلام الحسنین کے ہندو مذہب پر دیے گئے لکچروں کا مجموعہ 'ہندو مذہبی معلومات' کے نام سے چھپ چکا ہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد اور اجمل خاں صاحب کے اسمائے گرامی بھی اس زمرے میں شمار کیے جاسکتے ہیں۔

جہاں تک مذہبیات کا تعلق ہے، اردو ادب میں اتحاد پسندی کے رجحانات کا یہ ایک رخ تھا۔ ہندوؤں نے بھی اسی گرم جوشی سے مسلمانوں کے جذبات کا جواب دیا ہے۔

منشی کنہیا لال شاد نے جو انیسویں صدی کے نصف آخر سے تعلق رکھتے ہیں، ایک رسالہ علم تصوف پر تالیف کیا تھا۔ لکھنؤ کے منشی بھیروں پرشاد وکیل اور منشی اودھ بہاری لال ثمر نے ایک کتاب 'منتخبات مناجات' کو مرتب کیا تھا۔ منشی پریم چند کا ناول کربلا اور گوردت سنگھ دارا کی کتاب 'محمد کی سرکار' بھی اسی سلسلے کی اہم کڑیاں ہیں۔

سرور جہاں آبادی کی نعت کا ذکر کرتے ہوئے علامہ کیفی نے لکھا ہے کہ وہ مولود شریف کے جلسوں میں پڑھی جاتی ہے۔

منور لکھنوی نے قرآنِ پاک کے کچھ حصص کو اردو نظم میں منتقل کیا ہے۔ یہ حصے رسالہ ادب کراچی میں چھپ چکے ہیں۔

منشی روپ چند نامی تلمیذ ساقی سکندر آبادی کا ذکر کرتے ہوئے عشرت لکھنوی نے لکھا ہے[1] کہ ان کی غزلوں میں ایک شعر نعتیہ ضرور ہوتا تھا۔ مثال کے طور پر یہ شعر درج کیا گیا ہے:

آیا جو نام پاک محمد زبان پر صلّی علیٰ کا شور ہوا آسمان پر

اردو کے ہندو شاعروں میں ان گنت ایسے کئی نام پیش کیے جاسکتے ہیں جنھوں نے پیشوائے اسلام کی بارگاہ میں زانو عقیدت تہہ کیا ہے۔ ان میں ہرگوپال تفتہ، بندرابن عاصی، بال مکند بے صبر، دلو رام کوثر اور شیو پرشاد وہبی کے نام قابل ذکر ہیں۔[2]

اردو ادب میں ہندو شاعروں سے منسوب جو نعتیہ کلام موجود ہے اس بات کا شاہد ہے کہ اردو کے ہندو ادیب ہندو ہوتے ہوئے بھی 'قائل اسلام' ہیں۔ یگانگت اور اتحاد پسندی کی اس سے بڑی اور کیا دلیل پیش کی جاسکتی ہے۔ منور لکھنوی حضرت

---

1 ہندو شعرا، ص 114

2 بعد کے شعرا میں شاید ہی کوئی ہندو شاعر ہوگا جس نے نعتیہ کلام نہ کہا ہو۔ کنور مہندر سنگھ بیدی کا مشہور شعر ہے:

صرف مسلم کا محمدؐ پر اجارہ تو نہیں عشق ہوجائے کسی سے کوئی چارہ تو نہیں

اسی طرح چندر بھان خیال کی پندرہ سو مصرعوں پر مشتمل طویل نظم 'لولاک' سیرتِ نبوی پر اپنی نوعیت کی منفرد نظم ہے جس میں سوانح اور سیرت دونوں کی مرقع کشی تخلیقی محویت کے ساتھ کی گئی ہے۔

محمد ﷺ کے بارے میں اپنے جذبات کا اظہار ان الفاظ میں کرتے ہیں:

آپ پر نازل خدائے پاک نے قرآں کیا — سرمۂ توحید سے وا دیدۂ عرفاں کیا
آشکارا زندگی کا جوہر پنہاں کیا — پیکر اقدس کو رشک کعبۂ ایماں کیا
جو نہ سمجھیں آپ کا رتبہ وہ اہلِ دل نہیں — اور کوئی جادۂ تسلیم کی منزل نہیں

شیر خدا حضرت علیؓ کی صداقت اور تقدس کا اعتراف انھوں نے یوں کیا ہے:

ایسا مطیع اہل کلام اور کون تھا — ایسا شہ عرب کا غلام اور کون تھا
فرش زمیں پہ عرش مقام اور کون تھا — تسبیح مصطفےٰ کا امام اور کون تھا
پیدا دلاوری سے تھی صدق و صفا کی شان — شیرِ خدا کی شان تھی شیرِ خدا کی شان

لیکن اس سلسلے میں ہندو ادیبوں کا اہم کام وہ مرثیے اور سلام ہیں جو انھوں نے شہیدانِ کربلا کی نوحہ گری میں لکھے ہیں۔ دکنی شاعر رام راؤ جس کا ذکر پہلے آچکا ہے، وہ اولیں ہندو شاعر ہے جس نے شہادت امام حسینؓ پر ایک کتاب قلمبند کی تھی جو آج ناپید ہے۔ لکھنؤ میں مرثیے کی ابتدا ایک ہندو شاعر چھنو لال طرب سے ہوئی جو بعد میں مسلمان ہو گئے اور دلگیر تخلص کرتے تھے۔ اردو کے جن قدیم ہندو شاعروں نے مرثیے اور سلام لکھے ہیں، ان میں سے چند کے نام یہ ہیں۔ منشی دوارکا پرشاد افق، چھنو لال طرب، گردھاری پرشاد باقی، سرکشن پرشاد شاد، پیارے لال رونق، چھیدی پرشاد شیدا اور راجا الفت رائے الفت کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

تاج بہادر غریب کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ ہمیشہ عشرہ محرم میں تعزیہ رکھتے تھے اور لالہ خدا بخش کہلواتے تھے۔ ان کے والد منشی عالم چند بھی امام حسینؓ کے شیدائی تھے اور اسی رعایت سے لالہ حسین بخش پکارے جاتے تھے۔

عہد حاضر کے جن ہندو شاعروں نے مرثیے اور سلام کہے ہیں، یہاں ان میں سے چند کا ذکر اجمالاً کیا جاتا ہے:

نانک چند نانک شاگرد پیارے صاحب رشید بھی مرثیہ کہتے ہیں۔ ان کو یہ فخر

حاصل رہا ہے کہ شیعہ حضرات ان کو منبر پر بٹھا کے مرثیہ پڑھواتے تھے۔

گوپی ناتھ امن بھی شیعہ حضرات کی طرح محرم کو پورے احترام کے ساتھ مناتے ہیں، ان کی نظم "حسینؓ" کا ایک شعر ملاحظہ ہو:

رنگ بدلیں ہندو و مسلم وطن میں کتنے ہی
امن کو رہنا ہے آخر تک پرستار حسینؓ

حضرت امام حسینؓ کی خدمت میں اردو کے ہندو شاعر اپنی عقیدت کو یوں پیش کرتے ہیں:

اُف رے قربانی عظیم اس کی — مرد میدانِ کربلا کو سلام
بندگی جس پہ ناز کرتی ہے — دل سے اس بندۂ خدا کو سلام

(منور)

فطرت کی مصلحت کا اشارہ حسینؓ تھا — قربانیوں کی آنکھ کا تارا حسینؓ تھا
وہ اس لیے مٹا کہ ستم کو مٹا سکے — پھر کیوں نہ یہ کہوں کہ ہمارا حسینؓ تھا

(قمر جلال آبادی)

ہندوؤں کے اس جذبۂ غم کی بنیاد انسانیت کے وسیع تر مفہوم پر ہے:

غیر مسلم ہیں شریکِ غم مسلمانوں کے ساتھ
آج ہمدردی ہے انسانوں کو انسانوں کے ساتھ

(کرشن گوپال مغموم)

ہے حق و صداقت مرا مسلک ساحر — ہندو بھی ہوں شبیرؓ کا شیدائی بھی

(رام پرکاش ساحر)

کافر کوئی کہے تو کہے امن کو مگر — اس کے دل و جگر میں قیام حسینؓ ہے

(گوپی ناتھ امن)

آتی ہے بام عرش سے لب پر مرے صدا — دل سے جگر بھی آل نبیؐ کا غلام ہے

(رام نرائن جگر)

یہ کفر سے بدتر ہے اگر اے منصور　　اس زندۂ جاوید کا ماتم نہ کروں

(گیان چند منصور)

حضرت امام حسینؓ کا پیغام صرف مسلمانوں یا ہندوؤں کے لیے نہیں، وہ جہاں بھر کے لیے ہے اور ہر انسان کے لیے اس کی تعظیم واجب ہے:

تخصیص نہ ہندو کی نہ مسلم کی ہے اس میں　　شبیرؓ کا پیغام جہاں بھر کے لیے ہے

(دگمبر پرشاد گوہر)

درس آموز جہاں ہے اب بھی تعلیم حسینؓ
سب کریں جامِ شہادت پی کے تعظیمِ حسینؓ

(کرشن گوپال مغموم)

شیش چندر طالب دہلوی نے ایک کتاب 'ہمارے حسینؑ' مرتب کی ہے۔ یہ کتاب محرم 1945 میں ہندوؤں کی طرف سے مسلمانوں کو پیش کی گئی تھی۔ اس میں موجودہ ہندو شاعروں کے کہے ہوئے مرثیے اور سلام یکجا کردیے گئے ہیں۔ اوپر جن شاعروں کا ذکر کیا جاچکا ہے، ان کے علاوہ اس کتاب میں جن شاعروں کا کلام درج ہے، ان کے نام یہ ہیں: جوش ملسیانی، عرش ملسیانی، راجندر ناتھ شیدا، ضیا فتح آبادی، نرائن داس طالب، گرسرن لال ادیب، پریم چند پریم، چند بہاری لال ماتھر صبا، جگدیش سہائے سکینہ، گلشن جلال آبادی، شنکر سروپ مفتوں، شگن چند روشن، امرچند قیس، بلونت کمار ساگر، رام پرتاپ اکمل اور رام لال ورما۔

(باقی دوسری قسط میں)

(نوائے ادب، بمبئی، جنوری 1955)

اردو ادب میں اتحاد پسندی کے رجحانات
(قسط دوم)

ایک دوسرے کے مذہبی اعتقادات سے روشناس کرانے میں مختلف تہواروں کو جو اہمیت حاصل ہے اسے کسی طرح نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ آپس کے میل ملاپ اور ربط و ارتباط نے جس مشترک ہندستانی تہذیب کو پیدا کردیا تھا اس کے زیراثر ہندو مسلمان ایک دوسرے کے تہواروں میں شامل ہوکر اپنی محبت اور فراخ دلی کا ثبوت دیا کرتے تھے۔ عید پر مبارک باد دینا، گلے ملنا اور معانقہ ہندوؤں مسلمانوں میں عام تھا۔ ایسے ہی ہندوؤں کی مذہبی تقاریب پر مسلمان بھی حق مروت ادا کرتے تھے۔ اردو ادب نے سینہ بہ سینہ اس روایت کو ہم تک پہنچایا ہے۔

ہندوؤں کے تہواروں میں سب سے اہم بسنت، ہولی، دیوالی، دسہرہ اور برسات ہیں۔ اردو کے مسلمان شاعروں نے تقریباً ان سب پر طبع آزمائی کی ہے۔ اس سلسلہ میں محمد قلی قطب شاہ کو اولیت کا شرف حاصل ہے۔ محمد قلی قطب شاہ گولکنڈہ کے قطب شاہی خاندان کا چوتھا تاج دار تھا اور 1580 سے 1611 تک حکمراں رہا۔ اس کے کلیات میں بسنت کے موضوع پر 9 نظمیں درج ہیں۔ ان کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ قطب شاہیوں کے عہد حکومت میں بسنت کی تقریب پورے اہتمام اور شان و شوکت سے منائی جاتی تھی۔ محلوں کے صحن پھولوں کے انبار سے لد جاتے تھے، باغوں کے گوشوں میں بہار کی تمام رنگینیاں سمٹ آتی تھیں۔ قطب شاہ کی ان نظموں میں جو بسنت پر لکھی گئی ہیں، ہندوستان کی اتحاد پسند روح اس طرح رچی بسی ہوئی ہے کہ ان کو پڑھتے ہی محبت کے اس رشتہ کا احساس ہونے لگتا ہے جو نہ صرف ہندو کو مسلمان سے بلکہ انسان کو انسان سے ملاتا ہوا تعصب کی تاریکیوں میں سیلاب

نور کی طرح پھیل جاتا ہے۔ بسنت کی یہ نظمیں ہندو مسلمان کی تفریق سے بالاتر ہیں۔ وہ پوری ہندستانی فضا کا احاطہ کرتی ہیں۔ نشاط و راگ و رنگ کی ہندستانی دھنک ہر طرف چھائی ملتی ہے۔ بسنت کے پھول یا قوت رمانی کی طرح کھلے ہوئے ہیں۔ دعوت مہمان بسنت وصال یار کا پیغام لائی ہے۔ زعفران کی رت ہے اور سہیلیاں پھولوں کے ٹوکرے اٹھائے گاتی جاتی ہیں:

شاہ کے مندر سعادت کا خبر لیایا بسنت
نین پتلیاں کے چمن میں پھول پھل لیایا بسنت

پیارے بسنت کا ہوا آیا　　سکھیاں تن مشک زعفران لایا
بسنت کھیلیں ہمن ہور سجنا　　کہ آسماں رنگِ شفق پایا ہے سارا
بسنت کے پھول کھلے ہیں اب رنگے　　ہوا حیراں دیکھ اس تائیں مانی

بسنت کی آمد آمد میں 'سارا ترلوک' رنگیلا ہوگیا ہے اور کیسر میں بہار آنے سے چمن شعلہ بدست نظر آتا ہے۔ پپیہے کی پیہو اور کوئل کی کوک نے گھن گرج کے ساتھ مل کر ایک سماں باندھ دیا ہے:

پپیہا گاوتا ہے میٹھے نیناں　　مدھر رس دے ادھر پھل کا پیالا
کنٹھی کوئل سرس ناداں سناوے　　تنن تن تن تنن تن تن تلا لا
گرج بادل تھے دادر گیت گاوے　　کوئل کوکے سو پھُل بن کے خیالا

مغل بادشاہوں کی طرح قلی قطب شاہ کا دل بھی ہندستانی سوبھاؤ کی نرم آنچ میں گداز ہوگیا تھا۔ پھولی ہوئی سرسوں اس کے دل پر گہری چوٹ کرتی تھی اور اسے رنگ کھیلنے کی دعوت دیتی تھی۔ چاند اور سورج کے حوض بھی رنگ سے چھلک اٹھتے ہیں۔ اپنے چھند بند سے لیس محبوب پھولوں کی مالا گلے میں ڈالے 'بازی رنگ' کی ترغیب دلاتا ہے:

پیاری کے مکھ حیا نے کھیلیا بسنت　　پھولاں حوض تھے چڑ کے چھڑکیا بسنت
بسنت کھیلیں عشق کی آ پیارا　　تمھیں ہو چاند میں ہوں جوں ستارا

پیا پگ پر ملا کر لیائی پیاری   بسنت کھیلی ہوا رنگ رنگ سنگارا
نبی صدقے بسنت کھیلیا قطب شاہ   رنگیلا ہو رہیا ترلوک سارا

ہندوستان میں موسم بہار ایک نئی زندگی اور نئے دور کا پیامبر ہوتا ہے۔ برسات کے شروع ہوتے ہی جھولے ڈالے جاتے ہیں۔ گیتوں کے رسیلے بول فضا میں گونج اٹھتے ہیں اور مختلف طریقوں سے اظہار نشاط کیا جاتا ہے۔ قلی قطب شاہ نے ہندوستان کے اس روح پرور موسم پر چودہ نظمیں لکھی ہیں، حق تو یہ ہے کہ اپنے ہندستانی شاعر ہونے کا حق ادا کردیا ہے۔

''برسات کا موسم آیا ہے اور کلیوں کا راج شروع ہوا ہے۔ ہری ہری ڈالیاں سر پر پھولوں کے تاج سجائے کھڑی ہیں۔ شوخ دوشیزاؤں نے اپنی چولیاں پانی کی بوندوں سے بھگولی ہیں اور جھولوں میں اڑی جاتی ہیں۔ سرخ پھُند نے ان کے بازوؤں پر بہار دے رہے ہیں۔ چنبیلی کے پھولوں میں بھونرے ملہار گاتے پھرتے ہیں۔ بادل کی گرج کا شور ہے اور بجلی کی چمک میں نرل موہنیوں کے چہرے دمک جاتے ہیں۔ ان کے گھنگرو بج اٹھتے ہیں۔ مینھ برستا ہے اور سکھی جو اپنے عہد کی پدمنی ہے، سردی کی وجہ سے لرز رہی ہے، اس کا جوبن کپکپا رہا ہے۔ اور پیا کو دیکھتے ہی چولی خود بخود پھٹی جاتی ہے۔''

غرض یہ کہ ہندستانی برسات کی نشاطگی اور رومان انگیزی کا شاید ہی ایسا کوئی پہلو ہو جو قلی قطب شاہ سے چھوٹ گیا ہو۔ برسات سے وہ ایک ہندستانی کی طرح سرور و انبساط حاصل کرتا تھا اور اس کے بیان میں وہ ایسا انداز اختیار کرتا ہے کہ ہندوستان کے اس مبارک تہوار کی روح اس کے اشعار میں پوری طرح کھچ آتی ہے:

رت آیا کلیاں کا ہوا راج   ہری ڈال سر پھولاں کے تاج
تن تھنڈت لرزت، جوبن گرجت   پیا مکھ دیکھت، کنچلی کس بکسے آج
چوندھر گرجت ہور مہنیوں برست   عشق کے چمنے چمن موراں کا ہے راج
گواڈر اک برسانت اس ہوا میں   سکیاں پیو کوں منا لیاو میا سوں

شمالی ہندوستان میں بھی مسلمان ہندوؤں کے تہواروں کو اسی آن بان سے مناتے تھے، کہا جاتا ہے کہ بسنت منانے کا رواج امیر خسرو کے زمانے سے شروع ہوا تھا۔ گو امیر خسرو کا ہندوی کلام تمام و کمال نہیں ملتا، لیکن مروج کلام میں اس قسم کے اشعار دیکھے جاسکتے ہیں۔

سکل بن پھول رہی سرسوں، سکل بن پھول رہی سرسوں، امبوا مورے ٹیسو پھولے، کوئل کوکے ڈار ڈار گوری کرت سنگھار، ملنیاں گڑوا لیائی ہرسوں، طرح طرح کے پھول سجائے، لے گڑوا ہاتھن میں آئے، نظام الدین کے دروازے، آون کہہ گئے عاشق رنگ اور بیت گئے برسوں۔[1]

مغلوں کے آخری سیاہ بخت حکمرانوں میں سے ایک شاہ عالم ثانی بھی تھے۔ ہندو ماں کے بیٹے تھے اور اردو ہندی دونوں زبانوں میں شعر کہتے تھے۔ حال ہی میں ان کے کلام کا مجموعہ، نادرات شاہی جناب امتیاز علی خاں عرشی نے کتب خانہ رام پور سے چھپوا دیا ہے۔ اس کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ قلعہ معلیٰ میں عید، بقرعید، آخری چار شنبہ اور عرسوں کی نسبت ہولی اور دیوالی کا اہتمام کم نہ ہوتا تھا۔ اس کی تصدیق میر کے کلام سے بھی ہوتی ہے:

آؤ ساقی بہار پھر آئی ہولی میں کتنی شادیاں لائی
جس طرف دیکھو معرکہ سا ہے شہر ہے یا کوئی تماشائی
پھر لبالب ہیں آب گیر میں رنگ اور اڑے ہے گلال کس کس ڈھنگ
خوان بھر بھر عبیر لاتے ہیں گل کی پتی ملا اڑاتے ہیں
جشن نو روز ہند ہولی ہے راگ رنگ اور بولی ٹھولی ہے

میر کی مثنویات میں دیوالی کا ذکر بھی ملتا ہے:

مٹھائیوں کی لگا کے دکانیں حلوائی پکارتے ہیں کہ لالہ دیوالی ہے آئی

اس کے علاوہ میر نے بتاشوں کے بازار، گہنوں کو گروی رکھنے والے پڑوسی،

1 حیات خسرو، سید رکن الدین نظامی دہلوی، ص 78

ہارے ہوئے جواری اور جگ مگاتے ہوئے دیے کا ذکر نہایت وثوق کے ساتھ کیا ہے۔

نظیر اکبرآبادی کے متعلق پہلے ذکر آچکا ہے کہ وہ ہندستانی تہواروں کے دلدادہ تھے۔ بسنت، ہولی، دیوالی 'پتنگوں کے نرجلا میلے' اور بلدیو جی کے میلے کا ذکر ان کے کلام میں عام ہے۔ بسنت کے موضوع پر نظیر نے تین غزلیں اور ایک نظم کہی ہے۔ ان کا ایک مخمس ملاحظہ ہو:

پھر راگ بسنتی کا ہوا آن کے کھٹکا　　دھونسے کے برابر وہ لگا باجنے مٹکا
دل کھیت میں سرسوں کے ہر اک پھول سے اٹکا　　ہر بات میں ہوتا تھا اسی بات کا لٹکا
سب کی تو بسنتیں ہیں پہ یاروں کا بسنتا

ہولی کے تہوار سے متعلق نظیر نے 9 نظمیں لکھی ہیں۔ نظیر کی یہ نظمیں ہندو مسلم اتحاد و اتفاق کے بہترین مرقعے ہیں۔ مشاہدہ کی جس باریک بینی اور گہرائی سے ان نظموں میں کام لیا گیا ہے وہ اس امر کی مظہر ہے کہ اس زمانہ کے مسلمان ہندوؤں کے ساتھ برابر رنگ کھیلتے تھے اور ہولی کے دیگر مشاغل میں شامل ہوتے تھے۔ ہولی کے اس ہجوم اور خوشی کی اس دھوم کا ایک رخ ملاحظہ ہو:

خوشی کی دھوم سے ہر گھر میں رنگ بنوائے　　گلال عبیر کے بھر بھر کے تھال رکھوائے
نشوں کے جوش ہوئے راگ رنگ ٹھہرائے　　جھمکتے روپ کے بن بن کے سوانگ دکھلائے
ہوا ہجوم عجب ہر کنار ہولی کا

گلاب کے مٹکوں اور رنگ کی بوچھاروں کے ساتھ ڈھولک اور مردنگ کی تھاپ بھی سنائی دیتی ہے۔ رقص کی گردشوں میں گھنگروؤں کی یہ جھنکار ملاحظہ ہو:

گھنگرو کی پڑی آن کے پھر کان میں جھنکار　　سارنگی ہوئی بین طنبوروں کی مددگار
طبلوں کے مٹھکے طبل یہ سازوں کے بجے ساز　　راگوں کے کہیں غل کہیں ناچوں کے بندھے تار
ڈھولک کہیں چھنکارے ہے مردنگ زمیں پر
ہولی نے مچایا ہے عجب رنگ زمیں پر

نظیر کی نظموں سے ثابت ہوتا ہے کہ اس زمانے کے ہندو مسلمان ہولی کا محدود تصور نہیں رکھتے تھے۔ ایسے تہواروں کو ملکی و بین تہذیبی حیثیت حاصل تھی اور جب ہولی کا موسم آتا تو شاذ ہی ایسا کوئی دامن ہوتا جو تہی از رنگ رہ جاتا:

نظیر ہولی کا موسم جو جگ میں آتا ہے وہ ایسا کون ہے ہولی نہیں مناتا ہے
کوئی تو رنگ چھڑکتا ہے کوئی گاتا ہے جو خالی رہتا ہے وہ دیکھنے کو جاتا ہے
جو چاہو عیش سو ملتا ہے یار ہولی میں

حسرت موہانی کے ہاں ہولی کا ایک رومانی صوفیانہ تصور ملتا ہے جو کرشن بھگتی میں شرابور ہے۔ یہ بول ہولی کے پس منظر میں گوپیوں کی یاد دلاتے ہیں۔ 'مراری'، 'شیام' وغیرہ اشارے محبت کی ایک خاص فضا کا تصور ابھارتے ہیں۔ محبت کی چوٹ کھانے کے بعد روح وجدان کی ان بلندیوں میں پرواز کرنے لگتی ہے جہاں مذہب، رسم و رواج اور ظاہرداری کے بندھن ٹوٹ سے جاتے ہیں:

مو پہ رنگ نہ ڈار مراری منتی کرت ہوں تہاری
پنیا بھرت کاہ جائے نہ دہیں شیام بھرے پچکاری
تھرتھر کانپت لاجن حسرت دیکھت ہیں نر ناری

ہندوستان میں دیوالی کا تہوار بھی خالی از لطف نہیں۔ مغل بادشاہوں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ دیوالی کے موقع پر وہ ایک ایسے برتن سے نہاتے تھے جس میں اکیس چھید ہوتے تھے۔ بادشاہ کو تولا جاتا تھا اور وہ رقم غریبوں میں تقسیم کردی جاتی تھی۔[1]

نظیر نے اس موضوع پر بھی دادِ سخن دی ہے:

کھلونے کھیلوں بتاشوں کا گرم ہے بازار
ہر اک دکاں میں چراغوں کی ہو رہی ہے بہار

جوئے کی روایت دیوالی کی جان ہے اور دیوالی کے اس شگون میں بھی ہندو

---

1 میر تقی میر، ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ص 563

مسلم ساتھ ساتھ شریک ہوتے تھے۔ جواریوں کے مجمع میں اور چوپڑ کی محفل میں مذہب وملت کی تفریق مٹ جاتی تھی اور ہار جیت کے داؤ لگتے تھے۔ نظیر کی نظموں کی مدد سے ہندو مسلم یگانگت کے کئی ایسے مرقعے تیار کیے جاسکتے ہیں۔ اس عہد کے مسلمانوں کے لیے دیوالی سے دسہرہ بھی کم اہم نہ تھا۔ نظیر کہتے ہیں۔

ہے دسہرے میں بھی یوں گو فرحت و زینت نظیر　　پر دیوالی بھی عجب پاکیزہ تر تیوہار ہے

اور پھر سلونو تو ایسا تہوار ہوتا ہے جس دن محبت کے رشتہ میں نئی گانٹھ لگتی ہے۔ 'سنہری سبز ریشم' کی یہ راکھی بھائی کو بہن سے، حبیب کو محبوب سے اور انسان کو انسان سے جوڑنے کی بے پناہ تاثیر رکھتی ہے:

پہن زنار اور قشقہ لگا ماتھے اپر بارے　　نظیر آیا ہے باہمن بن کے راکھی باندھنے پیارے
بندھالو اس سے تم ہنس کر اب اس تہوار کی راکھی

دہلی کے پھول والوں کا میلہ (سیر گل فروشاں) آج تک مشہور ہے۔ فرحت اللہ بیگ نے اپنے سحر کار قلم سے اسے زندہ جاوید بنا دیا ہے۔[1] یہ ہندو مسلمانوں کا مشترک تہوار تھا۔ اکبر شاہ ثانی کو اس میں شرکت اتنی عزیز تھی کہ ایک مرتبہ بیماری کے عالم میں مسہری پر لیٹے لیٹے اس میلہ کو دیکھا اور انعامات تقسیم کیے۔ یہ تمام رسمیں بہادر شاہ ثانی کے وقت تک اہتمام کے ساتھ ہوتی رہیں۔[2]

مرزا کاظم علی جواں نے 1812 میں ایک بارہ ماسہ لکھا تھا جس میں ہندو مسلمانوں کے تہواروں کا ذکر ہے۔ اس کا نام 'دستور ہند' تھا۔ اب نایاب ہے۔

خواجہ حسن نظامی نے اپنے ایک مضمون 'عید میلاد اور جنم اشٹمی' میں ان دونوں تہواروں میں تطابق ظاہر کیا ہے (اخبار تیج جنم اشٹمی نمبر) اس کے علاوہ شوق قدوائی، بے نظیر شاہ، عظمت اللہ خاں اور حفیظ جالندھری نے بھی ہندو تہواروں کے بارے میں اپنی عقیدت کا اظہار کیا ہے۔ مقبول حسین کی تصنیف 'بھارت کے تہوار' اس سلسلہ

1　مضامین فرحت، جلد 2

2　دہلی 1837 میں، بحوالہ میر تقی میر، ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ص 563

کی اہم کڑی ہے۔

محرم کی عزاداری میں ہندو اہل قلم حضرات نے جس بے پناہ خلوص سے اپنا خراج عقیدت پیش کیا ہے اس کا ذکر اوپر گزر چکا ہے۔ اسی طرح مسلمانوں کی دیگر تقریبات میں بھی ہندو حصہ لیا کرتے تھے۔ محمد قلی قطب شاہ کی ایک نظم عید میلاد نبی سے ظاہر ہے کہ احمد نگر اور بیجاپور کے مسلمان تاجداروں کے علاوہ ہمسایہ ہندو راجگان بھی اس کے جشن عید میں شامل ہوتے تھے:

جب آ شہ ملوکاں سوں مجلس بھراویں کھڑے ہوئیں دودست جوڑ ہندو راجاں

شاہ عالم ثانی نے غوث الاعظم کی تقریب پر کئی غزلیں لکھی ہیں۔ اس سلسلہ میں یہ بات بڑی دلچسپی سے سنی جائے گی کہ یہ مہدی ہر سال گیارہ ربیع الاول کو مرزا راجہ رام ناتھ ذرہ تخلص پیشکار نظامت کے یہاں سے بڑی دھوم اور عقیدت کے ساتھ قلعہ میں آتی تھی۔[1]

لکھنوی معاشرت میں ہندو مسلمان ایک دوسرے کے تہوار کس میل و محبت سے مناتے تھے۔ اس سلسلہ میں رتن ناتھ سرشار کے فسانۂ آزاد کا محض ذکر کر دینا ہی کافی ہوگا۔

غرض یہ کہ اردو ادب کا کوئی گوشہ ایسا نہیں ہے جو مشترک ہندستانی تہذیب سے اثر پذیر نہ ہوا ہو۔ اس تہذیب نے صدیوں ہندوؤں اور مسلمانوں کو ایک رکھا ہے اور خود ہمارے زمانے تک اس کے نشانات دیکھے جاسکتے ہیں۔ قدیم روایات کے مطابق دربار و محفل میں شاعروں کی موجودگی شائستگی اور تہذیب کا لازمہ سمجھی جاتی تھی۔ ہندو راجگان کو مسلمانوں کی اور مسلمان امراء و سلاطین کو ہندوؤں کی سرپرستی کرنے میں کوئی عار نہ تھا۔ دونوں ایک دوسرے کے لیے سرمایۂ فخر تھے۔ اردو ادب میں اس کی مثالیں بکثرت ملتی ہیں۔ اردو کے ان بے شمار ہندو شاعروں میں سے جو مسلمان نوابوں یا رئیسوں کے ساتھ وابستہ رہے، کچھ کے نام یہ ہیں:

---

1 مجموعہ نغز، بحوالہ نادرات شاہی، ص 61

1 منشی جسونت رائے منشی اورنگ آباد کے گورنر دکن سعادت یار خاں کے دربار
میں معزز عہدہ رکھتے تھے۔
2 ولی رام ولی، اردو کے اولین ہندو شاعر شاہزادہ دارا شکوہ کے مشیر خاص تھے۔
3 آنند رام مخلص، عہد محمد شاہی میں عماد الدولہ کے وکیل تھے۔
4 راجہ بینی بہادر، عالم گیر ثانی کے عہد میں صوبہ دار بہار و اڑیسہ تھے۔
5 راجہ گوپال ناتھ، شاہ عالم بادشاہ کے مقرب تھے اور اس رعایت سے غلام تخلص
کرتے تھے۔
6 مول چند منشی بھی دربار شاہ عالم سے وابستہ تھے۔
7 مرزا حیدر ناتھ بہادر تخلص نسیم، درباز دہلی میں ناظر شاہی کے عہدے پر ممتاز
تھے اور ان کا شمار شاہی عزیزوں میں ہوتا تھا۔
8 ہری رام جودت مرشد آبادی، نواب علاؤ الدولہ کی سرکار میں توسل رکھتے تھے۔
9 راجہ نول رائے وفا، نواب صفدر جنگ کے نائب تھے اور روہیلوں کی لڑائی میں
جاں بحق ہوئے۔
10 راجہ بینی بہادر، بہادر تخلص، نائب نواب شجاع الدولہ تھے۔
11 راجہ جسونت سنگھ پروانہ، شجاع الدولہ کے دیوان تھے۔
12 صاحب رائے صاحب، آصف الدولہ کے درباری شاعر تھے۔
13 طوطا رام شایاں، نواب سعادت علی خاں کے دور حکومت میں بعہدہ بخشی گیری
پر فائز تھے۔
14 جیالال بہادر، محمد علی فرمانروائے اودھ کے عہد حکومت میں بعہدہ سردفتر محکمہ
خاص سلطانی پر ممتاز تھے۔
15 شیو پرشاد ثاقب کا شمار واجد علی شاہ کے مصاحبین میں ہوتا تھا۔
16 مادھو رام مادھو، واجد علی شاہ کے بخشی الملک تھے۔
17 منشی دولت رائے شوق، واجد علی شاہ کے ان مصاحبین خاص سے تھے جو بادشاہ

کے ساتھ مٹیا برج کلکتہ تک گئے۔

18 منشی رام پرشاد، پرشاد مدارالمہام نواب محسن الدولہ رئیس لکھنؤ کے تھے۔ امام باڑہ حسین آباد کا انتظام ہمیشہ ان ہی کے پاس رہتا تھا۔

19 اجودھیا پرشاد، سحر، اعتمادالدولہ میر فضل علی خاں کے دیوان تھے۔

20 بخشی بھولا ناتھ عاشق، سرکار محمد الدولہ کے دیوان تھے۔

21 نندلال فدائی، نواب ضابطہ خان سے وابستہ رہے۔

22 فوجی رام فوجی، جن سے اردو کے سات دیوان یادگار ہیں، نواب حسین علی خاں کے ملازم تھے۔

23 راجہ ہلاس رائے مہاراج، دیوان نواب رحمت خان تھے۔

24 دیبی پرشاد بشاش،

25 لالہ منالال مشتاق،

26 منشی مہتن لال بہجت، اور

27 بساون لال شاداں ریاست ٹونک سے وابستہ رہے۔

28 رام سہائے تمنا،

29 مہاراجہ چندولال شاداں، اور

30 مہاراجہ گردھاری پرشاد باقی دولت عثمانیہ کے خیر خواہوں میں سے تھے۔

ایسے ہی تحقیق کرنے سے کئی ایسے ہندو مربیوں کے نام بھی پیش کیے جاسکتے ہیں جن کی دولت و شفقت سے مسلمان اہل قلم فیضیاب ہوتے رہے۔ میر تقی میر جیسے آشفتہ مزاج اور نازک دماغ کی دستگیری اور ناز برداری جن چند ہندو رئیسوں نے کی، ان کے نام یہ ہیں۔[1] (1) مہانرائن دیوان (2) راجہ جگل کشور (3) راجہ ناگر مل (4) بہادر سنگھ اور (5) رائے بشن سنگھ۔

رجب علی بیگ سرور، مہاراجہ ایشری پرشاد، نرائن سنگھ والی بنارس و مہاراجہ پٹیالہ

1 میر تقی میر، ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ص 571

والور کے خوشہ چین رہے۔ مرزا داغ، راجہ ہرکشن سنگھ بیدار کے ہاں کشن کوٹ ضلع گورداس پور تشریف لے جایا کرتے تھے۔ اردو ادب میں ایسی مثالیں اس کثرت سے پائی جاتی ہیں کہ یہ موضوع بجائے خود ایک الگ مقالہ کا محتاج ہے۔

آج سے پچاس سال پیشتر اردو ادب میں تقریظوں اور قصیدوں کا رواج عام تھا۔ اردو ادب میں ایسے بے شمار قصائد ملتے ہیں جو مسلمانوں نے ہندوؤں اور ہندوؤں نے مسلمانوں کی مدح میں یا دوستی سے متاثر ہوکر کہے، اس میں شک نہیں کہ عموماً ان محرکات کی پشت پر معاشی ضروریات زندگی کا ہاتھ ہوتا تھا لیکن اس کے باوجود ایسی بھی کئی مثالیں دی جاسکتی ہیں جو بے لوث قسم کی وابستگی اور بے غرض عقیدت کی مظہر ہیں۔

رام سہائے تمنا نے نوابِ آصف الدولہ کے حالات حکومت کو یوں نظم کیا ہے:

عہد نواب آصف الدولہ بہادرخوب تھا — یہ زمانہ طبع خاص و عام کو مرغوب تھا
تاجران شہر جب اپنی دکانیں کھولتے — آصف الدولہ کا لے کر نام جے جے بولتے
ہندو و مسلم تھے دونوں سلطنت کے عہدیدار — حکمراں کی آنکھ میں ہراک کا تھا یکساں وقار
تھے وزیرایسے کہ جن کی ذات سے تھا سب کو چین — نام میں ان کے ہیں الفاظ تفضّل اور حسین
آپ بھی تھے منتظم ایسے کہ لطف عام تھا — ان کے دم سے اتفاقِ ہندو و اسلام تھا
تھے یہیں کائستھ بھی دیوان فیاض زماں — ہیں ٹکیٹ رائے جن کے نام نامی کے نشاں
مندروں اور مسجدوں کی تھی جو عزت دلنشیں — جابجا ایسی عبادت گاہیں بھی تعمیر کیں

یہاں اقبال کے اس قصیدے کا ذکر بے جا نہ ہوگا جو انھوں نے مہاراجہ سرکشن پرشاد کے بارے میں کہا تھا۔ اس کے آخری دو اشعار ملاحظہ ہوں[1]:

نقش وہ اس کی عنایت نے مرے دل پر کیا — محو کرسکتا نہیں جس کو مرور روزگار
شکریہ احسان کا اے اقبال لازم تھا مجھے — مدح پیرائی امیروں کی نہیں میرا شعار

منشی جگن نرائن خوشتر نے 1849 میں رامائن منظوم لکھی تھی۔ اس میں انھوں نے

1 رسالہ مخزن، بابت ماہ جون 1910

واجد علی شاہ حکمراں اودھ پر پوری منقبت تحریر کی تھی۔ منور لکھنوی نے بھی اپنی نظموں میں غازی الدین حیدر اور واجد علی شاہ کے بارے میں اپنی عقیدت کا اظہار کیا ہے۔

ہندوؤں اور مسلمانوں کے ان تعلقات کی پختگی اور گہرائی کا صحیح اندازہ اس وقت تک نہیں لگایا جاسکتا جب تک ان مرثیوں کو نہ دیکھ لیا جائے جو دونوں نے اپنے اپنے دلِ زخم خوردہ کے ہاتھوں مجبور ہو کر لکھے۔

1774 میں رنجیت سنگھ کا دادا چڑت سنگھ بستی ندی کی جنگ میں اپنی بندوق کے پھٹ جانے سے مارا گیا۔ نامدار خان دت ایک مسلمان نے اس کا مرثیہ لکھا ہے۔ اس کا صرف پہلا بند ملاحظہ ہو:

احوال چڑت سنگھ لکھتا ہوں فی المثل — پہونچا جب اس کا حکم قضا سیں دم اجل
آیا ولایت اپنی سے لے کر ہجوم دل — فرصت نہ دی قضا نے چلا چل میں ایک پل
آیا اجل کا شیر ہرن کے شکار پر [1]

جے سنگھ سکھوں کی کینا مثل کا بانی تھا۔ 1784 میں اس کا اکلوتا فرزند گوربخش سنگھ عین میدان جنگ میں گولی سے ہلاک ہوا تھا۔ اس کی وفات پر بٹالہ کے ایک شاعر محمد غوث بٹالوی نے اس کا مرثیہ لکھا۔ اس کے دو شعر ملاحظہ ہوں:

سر اپنے پہ غم سوں اٹھا خاک ڈار — تاسف سوں کہتے ہیں سب شہروار
کدھر ہے وہ گور بخش سنگھ پہلواں — کدھر موتیاں والا ہے نوجواں [2]

راجہ رام نرائن عظیم آباد کے صوبہ دار تھے۔ موزوں تخلص کرتے تھے اور شیخ علی حزیں سے شرف تلمذ تھا۔ جب نواب سراج الدولہ مارے گئے تو راجہ صاحب نے یہ شعر کہا تھا:

غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجنوں کے مرنے کی
دوانہ مر گیا آخر کو ویرانہ پہ کیا گزری

---

1 پنجاب میں اردو، ص 347

2 ایضاً، ص 352

یہ شعر ہندو مسلم اتحاد و اتفاق کی ایسی مثال ہے جسے تاریخ کے صحیفوں میں ہمیشہ سنہرے الفاظ میں رقم کیا جائے گا۔

سید انشاء اللہ خاں کی تاریخ وفات ایک ہندو شاعر بسنت سنگھ نے کہی تھی:

خبر انتقال میر انشا دل غمدیدہ تا نشاط شفت
سال تاریخ او ز جان اجل عرفی وقت بود انشا گفت[1]
1233 = 1230 + 3

اردو کے موجودہ ہندو شاعروں سے لال چند فلک نے حالی اور محسن الملک کی موت پر اور منور لکھنوی نے مولانا محمد علی جوہر کی وفات پر مرثیے کہے ہیں۔ منور کے اشعار میں خلوص کی آنچ کو محسوس کیا جاسکتا ہے:

پہلو میں اپنے قلب مصفا لیے ہوئے سر میں عروج قوم کا سودا لیے ہوئے
آزادیٔ وطن کی تمنا لیے ہوئے پیغامِ اتحاد کا پرچا لیے ہوئے
دنیا سے اپنے ہاتھ اٹھائے چلا گیا
سوئے عدم قدم کو بڑھائے چلا گیا

حسرت موہانی نے لوک مانیہ تلک کی وفات پر دو غزلیں لکھی تھیں۔ ایک کا مطلع ہے:

ماتم ہو نہ کیوں بھارت میں بپا دنیا سے سدھارے آج تلک
بلونت تلک، مہراج تلک، آزادوں کے سرتاج تلک

مہاتما گاندھی کی شہادت پر اردو کے مسلمان شاعروں نے کئی نظمیں لکھی ہیں جن کا ذکر طوالت کے خوف سے نظرانداز کیا جاسکتا ہے۔

آج ہم خود جب اقبال یا غالب ڈے منانے کے لیے جمع ہوتے ہیں تو مذہبی فاصلہ یا تفاوت کو بھول جاتے ہیں جو غلامانہ ذہنیت کے زیراثر ہم میں راہ پا گیا ہے۔

اردو ادب میں اتحاد پسندی کے رجحانات کا ذکر نامکمل رہے گا، اگر ہندو

---

1 سیرالمصنفین، جلد اول، ص 89

اورمسلمانوں کے ان تاریخی معاشقوں کا ذکر نہ کیا جائے، جن کی شہادت اردو ادب سے دستیاب ہوتی ہے۔

روپ متی اور باز بہادر، حکمراں مالوہ کا قصہ تو اس قدر عام ہے کہ اس کا صرف ذکر کردینا ہی کافی ہوگا۔ عظمت اللہ خاں نے اس معاشقہ کونظم کیا ہے۔

سلطان محمد قلی قطب شاہ کے متعلق مشہور ہے کہ وہ بھاگ متی چچلم کی ایک ہندو رقاصہ کا گرفتار محبت تھا۔ تخت نشینی کے چند سالوں کے بعد اس عاشق صادق نے اپنی محبوبہ کے اعزاز و اکرام میں اس کے موضع چچلم کو ایک عظیم الشان شہر میں تبدیل کردیا اور اس کا نام بھاگ نگر رکھا۔ شادی کے بعد بھاگ متی کو حیدر محل کے خطاب سے نوازا گیا اور بھاگ نگر، حیدرآباد کے نام سے مشہور ہوگیا۔ محمد قلی قطب شاہ کے کلام سے اس کے معاشقہ کا سراغ ملتا ہے۔ اس کے علاوہ اس کے کلیات میں ''بارہ پیاریاں'' کے عنوان سے جو نظمیں درج ہیں ان میں موہن، ہندی چھوری، سانولی، سندر، سجن اور پدمنی کے نام دیکھ کر یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ وہ ہندو تھیں۔

مرزا محمد مقیم مقیمی دکنی شاعر تھا۔ ایک مثنوی چندر بدن و مہیار سنہ تصنیف 1640اس سے یادگار ہے۔ جناب نصیرالدین ہاشمی نے لکھا ہے کہ چندر بدن اور مہیار کے عشق کا جو قصہ اس میں نظم کیا گیا ہے وہ بظاہر ایک افسانہ معلوم ہوتا ہے۔ مگر بقول نواب سرامین جنگ بہادر اس قصہ کی اصلیت میں شک نہیں۔ اب تک علاقہ مدراس کے ایک قصبہ میں ان دونوں عاشق و معشوق کی قبر موجود ہے اور زیارت گاہ عام ہے۔ مولف تزک آصفیہ نے بھی اس روداد عشق کی صداقت کے متعلق صراحت کی ہے اور اس کو ابراہیم عادل شاہ کے زمانہ کا واقعہ بیان کیا ہے۔[1]

اردو کی عشقیہ مثنویوں میں میر کی 'شعلہ عشق' کو ایک خاص مقام حاصل ہے۔ یہ پرس رام کی بیوی کی دلدوز اور یاس انگیز کہانی ہے۔ پرس رام کا اصل نام محمد حسن تھا۔ جو محمد شاہ بادشاہ کے دور حکومت میں پٹنہ کا باشندہ تھا۔ شیام سندر وہاں کے ایک

---

1 دکن میں اردو، ص 126

مہاجن کی لڑکی پر عاشق ہوا اور آخرکار ہزاروں صدمے اٹھانے کے بعد اس سے نکاح ہوگیا۔ ایک روز محمد حسن کے ڈوب مرنے کی غلط خبر سن کر سندر نے کلیجہ پیٹ لیا اور جاں بحق ہوگئی۔

شوق نیموی کا بیان ہے:[1]

''شام سندر کی جوں مرگی سے (محمد حسن نے) دل پر اتنی گہری چوٹ کھائی کہ اپنے ہوش و حواس کھو بیٹھے۔ ادھر دریا کے کنارے کچھ اور ہی تماشا تھا۔ آدھی رات کو ایک تند و تیز روشنی آسمان سے اترتی اور ''حسن حسن'' پکارتی۔ محمد حسن نے جب شعلہ آسمانی کا حال سنا تو بے قرار ہوگئے... چند احباب کے ساتھ کشتی میں سوار دریا کے دوسرے کنارے پہنچ گئے۔ اور آدھی رات گزر جانے پر آسمان سے وہ شعلہ اترا، کناروں پر دوڑا اور ''حسن حسن'' پکارنے لگا۔ محمد حسن کی عجب حالت ہوئی۔ بجلی کی تیزی سے وہ شعلہ کی طرف لپکے اور احباب کے دوڑتے دوڑتے یہ جا، وہ جا، آنکھوں سے اوجھل ہوگئے۔ تھوڑی دیر بعد سطح آب پر دو تیز و تند روشنیاں ابھریں اور ''حسن شام سندر، حسن شام سندر'' کہتی ہوئی ایک دوسرے کی طرف بڑھنے لگیں۔ جب دونوں مل گئیں تو بھک سے روشنی کی چمک بجلی سی ہوگئی اور دریا سارا منور ہوگیا۔ معاً یہ چمک ماند پڑ گئی اور پھر کبھی کوئی روشنی دیکھنے میں نہ آئی۔ محمد حسن کی لاش کا کوئی پتہ نہ چلا۔''

ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی کا بیان ہے کہ میر اس واقعہ کے مخترع نہیں ہیں[2] اور جلال لکھنوی و شوق نیموی کے ان بیانات کو جو ڈاکٹر فاروقی نے اپنی تصنیف میر تقی میر میں نقل کیے ہیں، دیکھنے کے بعد اس تاریخی معاشقہ کی صداقت میں شبہ کی گنجائش کم باقی رہ جاتی ہے۔

گلاب سنگھ آشفتہ انیسویں صدی کے قرن اول کے ایک دہلوی شاعر تھے۔ قادر بخش صابر مصنف گلستان سخن نے ان کے ذکر میں لکھا ہے کہ وہ ''بنو'' ایک خوبصورت

1 بحوالہ میر تقی میر، ص 429

2 بحوالہ میر تقی میر، ص 427

زن خانگی پر عاشق تھے۔ بنو کا جواب دہلی میں کم تھا۔ یہ بھی ان کی طرف ملتفت تھی۔ لیکن نہ جانے کیا غلط فہمی ہوگئی کہ آشفتہ نے خودکشی کرلی۔ بنو پر اس سانحہ کا اس قدر اثر ہوا کہ اسے دق ہوگئی اور کہتے ہیں کہ بعد چند روز راہی ملک عدم ہوئی۔ صابر نے بنو اور آشفتہ کے کئی ایسے اشعار نقل کیے ہیں جن کے سننے سے آج بھی دردمندان محبت کو چوٹ لگتی ہے۔

لاش آشفتہ کو بے رحموں نے پھونکا آگ سے
آتشِ غم بھی جوانا مرگ کی کچھ کم نہ تھی[1]

شادی لال چمن پچھلی صدی کے نصف آخر کے لکھنوی شاعر تھے۔ الٰہی جان سے ان کے عشق کے چرچے آج تک لکھنؤ میں ہوتے ہیں۔ ان کا شعر ہے:

سر نامِ صنم نام خدا ہے　　الٰہی جان کا رتبہ بڑا ہے[2]

اردو ادب میں اتحاد پسندی کے رجحانات کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ ہندوستان کی تمام زبانوں میں اردو ہی صرف ایک ایسی زبان ہے جس میں ہندو ابتدا سے اب تک مسلمانوں کے دوش بدوش کام کرتے رہے ہیں۔ اردو کے ہندو شعرا و ادبا کی فہرست اس قدر طویل ہے کہ اسے دہرانا یہاں ممکن نہیں۔ اس کا کچھ اندازہ ان تذکروں کے ذکر سے لگایا جاسکتا ہے جو صرف ہندو شاعروں یا ادیبوں کے بارے میں لکھے گئے۔

1 تذکرہ ہندو شعرا　　دیبی پرشاد بشاش
2 ہندو شعرا　　عبدالروٗف عشرت لکھنوی
3 یادرفتگان　　شام موہن لال جگر بریلوی
4 منتخب ہندو شعرا　　عبدالشکور
5 بہار گلشن کشمیر، (دو جلدوں میں)، برج کشن کول بے خبر و جگ موہن ناتھ شوق

---

1 دلی کالج میگزین، مرحوم دتی کالج نمبر، ص 81
2 تذکرہ ہندو شعرا، دیبی پرشاد بشاش

6 مثنوی بعنوان 'اردو' جگن ناتھ آزاد
7 لالہ سری رام نے اپنی معرکۃ الآرا تصنیف خمخانۂ جاوید میں بھی ہندو شاعروں کا ذکر کیا ہے۔

کئی ہندو حضرات نے اردو کے ہندو مسلم شعرا کے تذکرے بھی لکھے ہیں۔ ان تذکروں میں مسلمان شاعروں کا ذکر بلا تفریق مذہب و ملت کیا گیا ہے۔ اردو کے یہ تذکرے رواداری اور باہمی خلوص و فراخ دلی کے بہترین ترجمان ہیں۔ ان میں سے چند کے نام حسب ذیل ہیں:

1 خوب چند ذکا کا تذکرہ معیار الشعرا 1208 اور 1247 کے درمیان لکھا گیا۔ اس میں 1500 شعرا کے حالات ہیں اور یہ تین سال میں مرتب ہوا۔ جامعیت اور تفصیل کے لحاظ سے اپنی قسم کا پہلا تذکرہ ہے۔
2 درگا پرشاد نادر دہلوی نے 1871 میں گلدستہ نادرالاذکار لکھا۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کا بیان[1] ہے کہ یہ دکنی شاعروں کا اولین تذکرہ ہے۔
3، 4 درگا پرشاد نادر نے اردو کی شاعر خواتین کے بھی دو تذکرے تصنیف کیے۔ جن کے نام 'گلشن ناز'، اور 'چمن ناز' ہیں۔
5 دیبی پرشاد بشاش کا بیان ہے[2] کہ راجہ جمنی جی ارمان نے ایک تذکرہ شعرائے اردو کا مرتب کیا تھا جس کے متعلق تحقیق نہیں ہے۔
6 عشرت لکھنوی نے لکھا ہے کہ راجہ جنم جی متر بنگالی ارمان نے ایک تذکرہ شعرا 'نسخہ دلکشا' کے نام سے تصنیف کیا تھا۔[3] اغلب ہے کہ جمنی جی مترا (ارمان) ایک ہی شخص ہو۔
7 لکشمی نرائن شفیق کا تذکرہ چمنستان شعرا اردو شاعروں کا ایک معروف تذکرہ ہے۔

---

1 شعرائے اردو کے تذکرے، ص 73
2 تذکرہ ہندو شعرا، ص 5
3 ہندو شعرا، ص 16

8 منشی بینی نرائن نے کپتان روبک کے کہنے پر 'دیوان جہان' کے نام سے ہندستانی شعرا کا ایک تذکرہ مع ان کے منتخب کلام کے 1814 میں مرتب کیا تھا۔[1]

اس کے علاوہ اردو ادب میں رتن ناتھ سرشار، دیاشنکر نسیم، لالہ سری رام، برج نرائن چکبست، منشی نوبت رائے نظر، سرور جہان آبادی، مہاراجہ سرکشن پرشاد، منشی نول کشور، دیانرائن نگم، سرتیج بہادر سپرو، منشی پریم چند، پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی، رگھوپتی سہائے فراق اور کرشن چندر کے اسمائے گرامی کا ذکر ہی اخوت اور محبت کے ان مبارک جذبات کا پیامبر ہے جو اتحاد و اتفاق کے ضامن ہیں۔

یہ سلسلہ یہیں ختم نہیں ہوجاتا۔ آج بھی اردو کی ہر صنف ادب میں ہندو و مسلمان ایک دوسرے کے دوش بدوش نظر آتے ہیں۔ مذہب کی سطحی تفریق ان کی صفوں میں کبھی انتشار پیدا نہیں کرسکتی۔

حالیہ اردو ادب کے اس حصہ نے جو فسادات اور اس کے بعد کے دنوں میں لکھا گیا ہے، مذہب کے گمراہ کن جوش کو محبت کے غلو میں بدل دینے کی کوشش کی ہے۔ تو ہم، جہالت اور فرقہ وارانہ عناد کی بیخ کنی ہمیشہ اردو ادب کا مقصد اول رہا ہے اور بقول ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی ''ہندوستان بھر کی علاقائی زبانوں میں کوئی بھی زبان اتحاد پسندی کے رجحانات کی ترویج و ترقی میں اردو سے سبقت نہیں لے سکتی''، اور حق تو یہ ہے کہ اردو اور اتحاد دو الگ لفظ نہیں ہیں کیونکہ

ریاض ہند میں اردو وہ اک خوش رنگ پودا ہے
جسے خونِ جگر سے ہندو و مسلم نے سینچا ہے

(جگن ناتھ آزاد)[2]

(رسالہ نوائے ادب، بمبئی، قسط اول، جنوری 1955، قسط دوم، اپریل 1955)

---

1 سیر المصنفین، محمد یحیٰ تنہا، ص 136، جلد 1

2 یہ مقالہ آل انڈیا اورینٹل کانفرنس کے سالانہ اجلاس، اکتوبر 1953، منعقدہ احمد آباد میں سید نجیب اشرف ندوی کی صدارت میں پڑھا گیا جب راقم الحروف دہلی کالج میں ایم اے (اردو) کا طالب علم تھا۔

کلاسیکی اردو شاعری اور ملی جلی معاشرت

شاعری کو من کی موج کہا گیا ہے، یعنی یہ الفاظ کے ذریعہ اظہار ہے داخلی کیفیات اور جذبات کا۔ داخلی کیفیتیں عالمگیر ہوتی ہیں۔ مثلاً محبت اور نفرت، غم اور خوشی، امید اور ناامیدی، حسرتوں کا نکلنا یا ان کا خون ہوجانا۔ یہ سب جذبے اور تخیلی تجربے کی مختلف صورتیں ہیں۔ جغرافیائی یا سماجی حدبندیوں سے ان کا کوئی تعلق نہیں۔ شاعری زماں یا مکاں کی پابند نہیں ہوتی۔ انسان کہیں بھی ہو، اس کا تعلق خواہ کسی معاشرے سے ہو، درد میں اگر سچائی اور خلوص ہے تو وہ اس سے متاثر ہوگا۔ لیکن شاعری صرف جذبات ہی جذبات نہیں اس میں آثار و واقعات کا پرتو بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ ہر زبان کی شاعری کا اپنا ایک مزاج ہوتا ہے، اس کی اپنی فضا ہوتی ہے، اپنا ماحول اور اپنا پس منظر ہوتا ہے جس سے وہ اپنی ذہنی تصویروں کے لیے رنگ و آہنگ حاصل کرتی ہے، اس فضا اور اس ماحول کا تعلق معاشرت سے ہے۔ اس لحاظ سے کسی بھی زبان کی شاعری اپنے ماحول اور معاشرت سے بے نیاز نہیں رہ سکتی۔

چنانچہ قدیم اردو شاعری سے بھی اٹھارہویں اور انیسویں صدی کی ہندستانی معاشرت کو سمجھنے کے لیے مدد لی جاسکتی ہے۔ گیارہویں صدی میں جب ہندوؤں اور مسلمانوں کا باقاعدہ سابقہ شروع ہوا تو باہمی اشتراک و اختلاط سے ایک نیا معاشرہ وجود میں آنے لگا۔ مغلوں کے عہد حکومت میں ہندو اور مسلمان دونوں میں مذہب کے ظاہری اختلاف کے باوجود عوام کی سطح پر باطنی یک رنگی اور اندرونی وحدت پیدا ہوچکی تھی اور ایک ملی جلی معاشرت وجود میں آرہی تھی۔ ہماری اردو شاعری اسی مخلوط معاشرت کی دین ہے۔

معاشرت کے کئی پہلو ہیں۔ رہن سہن، آداب و اخلاق، رسم و رواج، خوراک و پوشاک، میلے ٹھیلے، تیج تہوار وغیرہ۔ ہم پہلے تہواروں کو لیتے ہیں:

ہندوستان میں موسموں کے لحاظ سے تہواروں کے دو حصے کیے گئے ہیں۔ پہلے حصے کے تہواروں کا آغاز رکشا بندھن سے ہوتا ہے۔ اس کا اصلی مدعا یہ تھا کہ برسات کی تباہ کاریوں سے محفوظ رہنے کے لیے دعا مانگی جائے۔ اس روز برہمن یگیہ اور ریاضت کے بعد خلق خدا کی حفاظت کے لیے راکھی یعنی تعویذ تقسیم کرتے ہیں۔ بہن کی طرف سے بھائی کو راکھی باندھنے کا رواج نسبتاً نیا ہے۔ غالباً اس کا آغاز راجپوتوں سے ہوا۔ ہندوؤں اور مسلمانوں میں اتحاد پسندی کے رشتوں کو مضبوط کرنے میں اس تہوار کا بڑا ہاتھ رہا ہے۔ ہمایوں کے عہد حکومت میں جب بہادر شاہ والی گجرات نے اودے پور پر حملہ کیا تو رانی کرناوتی نے راکھی بھیج کر ہمایوں سے مدد کی گزارش کی۔ گو ہمایوں کے پہنچنے سے پہلے چتوڑ فتح ہوگیا تھا اور رانی جوہر کر کے ستی ہوچکی تھی، لیکن ہمایوں نے بہادر شاہ کا تعاقب کر کے اسے گجرات سے باہر نکال دیا، جس کے کچھ مدت بعد وہ مارا گیا۔

اکبر نے راجپوتوں سے ازدواجی تعلقات قائم کر کے باہمی محبت کی اس روایت کو فروغ دیا۔ چنانچہ راکھی کو سلونو (سال نو) کا نام اکبر ہی کے زمانے میں دیا گیا۔ اس تہوار سے مغلوں کی مزید محبت کا ثبوت برہمنی رام کنور کے شاہی تعلقات سے ملتا ہے۔ اس برہمنی نے شاہ عالم گیر ثانی کی لاش کو جمنا کی ریتی پر پڑا پایا تھا اور ساری رات اس کا سر اپنے زانو پر لیے بیٹھی رہی تھی۔ سلونو کے سلسلے میں ہندوؤں اور مسلمانوں کے اس میل جول کی تصدیق نظیر اکبرآبادی کی نظم 'راکھی' سے بخوبی ہوجاتی ہے۔ نظیر مخلوط معاشرت کے آثار و کوائف کی منظرکشی میں اپنا جواب نہیں رکھتے:

پھریں ہیں راکھیں باندھے جو ہر دم حسن کے مارے
تو ان کی راکھیوں کو دیکھ اے جاں چاؤ کے مارے
پہن زنار اور قشقہ لگا ماتھے اُپر بارے

نظیر آیا ہے باہمن بن کے راکھی باندھنے پیارے
بندھالو اس سے تم ہنس کر اب اس تہوار کی راکھی

تہواروں کے اس پہلے سلسلے کا خاتمہ دیوالی پر اور دوسرے کا ہولی پر ہوتا ہے۔ دیوالی کی ہر رات چراغاں کیا جاتا ہے، ہولی دن میں منائی جاتی ہے۔ اس موقع پر خوشی اور کامرانی کا اظہار ایک دوسرے پر رنگ ڈال کر کیا جاتا ہے۔ دیوالی کی تقریب میں مسلمان بادشاہ بھی شریک ہوتے تھے۔ شاہ عالم آفتاب کے ہندی اردو کلام سے ثابت ہوتا ہے کہ قلعہ معلیٰ میں دیوالی بھی عید، بقرعید، آخری چار شنبہ اور عرسوں کی طرح بڑی دھوم دھام سے منائی جاتی تھی۔ اماوس کے روز سرسوتی کے پوجن کا التزام کیا جاتا تھا، جابجا چراغ جلائے جاتے تھے، آتش بازی کے تماشے ہوتے تھے، عورتیں سولہ سنگار کرتی تھیں اور منگل گان ہوتے تھے۔ اس سے ظاہر ہے کہ آج سے دو برس پہلے ہندوستان کے مقامی تہوار محض مذہبی مراسم نہیں سمجھے جاتے تھے بلکہ سماجی میل جول اور باہمی رواداری کا مرقع بن گئے تھے، دیوالی اور شب برات میں ایک حد تک یک رنگی پیدا ہوگئی تھی اور دیوالی کی طرح شب برات کی آتش بازیاں بھی رواج کا حصہ تھیں۔ سید احمد دہلوی نے 'رسوم دہلی' میں لکھا ہے کہ دہلی کے مسلمان رمضان اور عید کی طرح دیوالی کو بھی ایک تہوار گنتے تھے اور اس دن سسرالی رشتوں میں بالکل ہندوؤں کی طرح لین دین کی رسمیں ہوتی تھیں۔ اس زمانے میں ملی جلی معاشرت میں دیوالی کا اثر شب برات کے علاوہ مہندی کی آمد، عرسوں کی روشنی اور شادی بیاہ کے جلوسوں وغیرہ میں نمایاں طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ آتش بازی کے بغیر کوئی تہوار مکمل ہی نہیں سمجھا جاتا تھا۔ قدیم اردو مثنویوں سے اس کی بخوبی تصدیق ہوجاتی ہے۔ میر تقی میر کی مثنوی 'شادی' اور حاتم کی مثنوی 'بہاریہ' میں ہندوستان کی ملی جلی معاشرت کا یہ پہلو نمایاں طور سے دیکھا جاسکتا ہے۔ روشنیوں کی جگمگاہٹ سے متعلق حاتم کے یہ شعر ملاحظہ ہوں:

قطار ایسے چراغوں کی بنائی کتابوں پر ہو جوں جدول طلائی

در و دیوار بام و صحن و گلشن — چراغوں سے ہوا ہے روز روشن

دیوالی کے معاشرتی کوائف کو نظیر اکبرآبادی نے بھی بڑی خوبی سے اجاگر کیا ہے:

ہر اک مکاں میں جلا پھر دیا دیوالی کا — ہر اک طرف کو اجالا ہوا دیوالی کا
سبھی کے جی کو سماں بھا گیا دیوالی کا — کسی کے دل کو مزا خوش لگا دیوالی کا
عجب بہار کا ہے دن بنا دیوالی کا

ماگھ میں جب بہار کلیوں کو گدگدانے لگتی ہے تو مسرت کے قدرتی اظہار کے لیے بسنت پنچمی کا تہوار منایا جاتا ہے۔ قدیم اردو شاعری سے معلوم ہوتا ہے کہ بسنت کا تہوار مسلمانوں میں بھی مقبول تھا۔ سلطان محمد قلی قطب شاہ کے کلیات میں بسنت کے تہوار سے متعلق نو نظمیں ملتی ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ بسنت کو شاہی تقریب کا درجہ حاصل تھا اور اسے بڑے اہتمام سے منایا جاتا تھا۔

اورنگ زیب کے جانشینوں کے زمانے میں بھی بسنت شاہی تہواروں میں داخل تھی۔ شاہ عالم آفتاب کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ اس تہوار کے دن قلعہ معلیٰ میں زرد لباس پہننے کا رواج تھا۔ پھولوں کا گڑوا بنا کر سر پر لانے کی رسم ادا کی جاتی تھی اور سب مل جل کر پھولوں سے کھیلتے تھے۔ ذوالقدر جنگ درگاہ قلی خاں نے اپنی تصنیف 'مرقع دہلی' میں بسنت کی تفصیل پیش کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس تہوار پر شہر میں عجب رونق ہوتی تھی۔ قدم شریف، قطب صاحب، روضہ شاہ، حسن رسول نما اور مزار شاہ ترکمان پر بڑا مجمع ہو جاتا تھا۔ قوالوں، مجرائیوں اور زائرین کی ٹولیاں پھولوں کے گلدستے اور خوشبوئیں ہاتھوں میں لیے گاتی ہوئی آتیں۔ حسین لوگ شامل ہوتے اور چھ روز تک بڑی رنگین محفلیں جمتیں، بسنت کے اس مشترک پہلو کی عکاسی اردو بارہ ماسوں میں بڑی خوبی سے کی گئی ہے۔ بسنت کا ذکر مثنویوں کے علاوہ ہمارے قدیم غزل گو شاعروں کے ہاں بھی ملتا ہے:

کوئل نے کوک آ کے سنائی بسنت رُت — برآئے خاص و عام کہ آئی بسنت رُت

آبرو

بیٹھے وہ زرد پوش جھلک سے بنا بسنت چاروں طرف سے آج اٹھی جگمگا بسنت
آبرو

کھینچ لائی ہے چمن میں کیونکر اس مغرور کو تونے کیا سرسوں ہتھیلی پر جمائی ہے بسنت
سوز

اس ادا و ناز سے آئی ہے جو تو مجلس میں کیا مرے یار سے سیکھے ہے تو رفتار بسنت
ثناء اللہ فراق

تونے لگائی آکے یہ کیا آگ اے بسنت جس سے کہ دل کی آگ اٹھی جاگ اے بسنت
انشاء

مزا بسنت کا جب ہے کہ وہ بسنتی پوش خوشی سے بیٹھ کے پہلو ہمارے گائے بسنت
شہید

چمن میں آگئی کیا صورتِ بہار بسنت کہ شاخ شاخ پہ ہے نغمہ ہزار بسنت
احمد علی رونق

بسنت کی طرح ہولی کی رنگینیاں بھی محض ہندوؤں تک محدود نہیں تھیں 'قلعہ معلیٰ' میں ہولی کی تقریب بھی ذوق وشوق سے منائی جاتی تھی۔ شاہ عالم آفتاب سے متعدد ہولیاں منسوب ہیں۔ 'قلعہ معلیٰ' میں پھاگ گانے اور پھاگ کھیلنے کا عام رواج تھا۔ نیل اور کیسر رنگ کی پچکاریاں بھری جاتی تھیں۔ ایک دوسرے پر عبیر اور گلال چھڑکتے تھے اور پھولوں کی گیندوں سے کھیلتے تھے۔ سید احمد دہلی کا بیان ہے کہ مسلمانوں میں شادی بیاہ کے موقع پر ابٹنا کھیلنے کی رسم بہت کچھ ہولی سے ملتی جلتی ہے۔ ار • شاعری میں ہماری مخلوط معاشرت کے ان پہلوؤں کو نہایت خوبی سے پیش کیا گیا ہے:

سب کے تن میں ہے لباسِ کیسری کرتے ہیں صد برگ سوں سب ہمسری
چاند جیسا ہے شفق بھیتر عیاں چہرہ سب کا از گلال آتش فشاں
فائز

گلال ابرک سے سب بھر بھر کے جھولی
پکارے یک بیک ہولی ہے ہولی
لگی پچکاریوں کی مار ہونے
ہر اک سو رنگ کی بوچھار ہونے
کوئی ہے سانوری کوئی ہے گوری
کوئی چنپا بدن عمروں میں تھوڑی
کھلے بالوں میں ہے ابرک کی افشاں
کہ جیسے رات کو تارے ہوں رخشاں
تماشا سا تماشا ہورہا ہے
کہ ہر اک ہات سے جی دھو رہا ہے
شاہ حاتم

قمقمے جو گلال کے مارے
مہوشاں لالہ رخ ہوئے سارے
خوان بھر بھر عبیر لاتے ہیں
گل کی پتی ملا اڑاتے ہیں
جشن نو روز ہند ہولی ہے
راگ رنگ اور بولی ٹھولی ہے
میر تقی میر

ان شاعروں کے علاوہ ہولی کا ذکر سودا، قائم چاندپوری، جرأت، مصحفی، قدرت اللہ قاسم، سحر لکھنوی، حاتم علی بیگ مہر اور نظیر اکبرآبادی کے یہاں بھی ملتا ہے۔

رواداری کے یہ جذبات یک طرفہ نہیں تھے۔ جس طرح مسلمان ہندوؤں کے تہواروں میں دلچسپی لیتے تھے، اسی طرح ہندو بھی اسلامی روایات اور نظریات کا احترام کرتے تھے۔ عہد مغلیہ کے اکثر ہندو مصنفین اپنی تصانیف کی ابتدا ''بسم اللہ الرحمٰن الرحیم'' اور ''یا فتاح'' جیسے اسلامی کلمات سے کرتے تھے۔ اردو کے بیشتر شعرا نے اپنے دواوین وغیرہ کے آغاز میں حمد، نعت اور مناجات کے باقاعدہ عنوان قائم کیے ہیں۔ ہندوؤں میں متعدد ایسے شاعر ہوئے ہیں جو نہایت احترام و عقیدت سے نعت کہتے تھے۔ ان میں سے ہرگوپال تفتہ، برندابن عاصی، بال مکند بے صبر، دلورام کوثر، شو پرشاد وہبی خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ چھنو لال طرب کی نعتوں اور منقبت کا ایک مخطوطہ کتب خانہ رضائیہ رامپور میں محفوظ ہے۔ روپ چند نامی شاگرد ساقی سکندر آبادی کی غزلوں میں ایک شعر نعتیہ ضرور ہوتا تھا۔ کامتا پرشاد نادان اور بہاری لال ثمر، درگا سہائے سرور، بشن نرائن حامی، راجہ مکھن لال، سر کشن پرشاد، پربھودیال

عاشق، رام بہادر لال جویا، کنور مہندر سنگھ سحر بیدی اور ہری چند اختر نے بھی رسولؐ عربی کی شان میں احترام کے جذبات کا اظہار کیا ہے۔ محفوظ الرحمٰن نے ایک مجموعہ 'ہندو شعرا دربار رسولؐ میں' 25 برس پہلے شائع کیا تھا، ایسا ہی ایک اور مجموعہ 'ہندو شعرا کا نعتیہ کلام' بھی شائع ہو چکا ہے۔

یہی عالم اسلامی تقریبات کا تھا۔ مرہٹے محرم بڑے احترام کے ساتھ منایا کرتے تھے، گوالیار کا محرم آج بھی مشہور ہے۔ شرر نے 'گزشتہ لکھنؤ' میں لکھا ہے کہ لکھنؤ میں ہزارہا ہندو صدق دل سے تعزیہ داری اختیار کرتے تھے اور سوزخوانی میں شریک ہوتے تھے۔ شہیدان کربلا اور اہل بیت کا جو احترام ہندوؤں کے دلوں میں تھا اس کی تصدیق ہندوؤں کے لکھے ہوئے مراثی سے ہوتی ہے۔ لیکن شاعر رامارواؤ نے شہادت امام حسینؓ پر ایک کتاب لکھی تھی جو ناپید ہے۔ لکھنؤ میں مرثیے کی ابتدا ایک ہندو شاعر چھنولال طرب ہی سے ہوئی۔ راجہ الفت رائے، دوارکا پرشاد افق، پیارے لال رونق، چندی پرشاد شیدا کے مراثی درد و سوز میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ سرکشن پرشاد کے دو مجموعے 'ماتم حسینؓ' اور 'نوحۂ شادؔ' کے نام سے شائع ہو چکے ہیں۔ دور جدید کے تقریباً تیس ہندو شاعروں کے مراثی کتابی صورت میں 'ہمارے حسینؓ' کے نام سے شائع ہوئے ہیں۔

غرض اردو شاعری سے معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے سیاسی زوال کے باوجود محبت اور رواداری کے رشتے مضبوط تھے۔ یہ اثرات یک طرفہ نہیں تھے بلکہ دونوں نے ایک دوسرے کو متاثر کیا اور معاشرتی سطح پر ایک ہم آہنگی پیدا ہوگئی تھی۔ تہواروں کے علاوہ مقامی میلے ٹھیلوں اور کھیل تماشوں میں بھی یہی رنگ نمایاں تھا۔ ان میں پھول والوں کی سیر، چھڑیوں کا میلہ، عیش باغ کا میلہ، قیصر باغ کا میلہ، جشن بے نظیر وغیرہ کا ذکر متعدد شاعروں کے ہاں مل جاتا ہے۔

مخلوط معاشرت کی یہ یک رنگی اس زمانے کے رسم و رواج میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ مذہبی رسوم الگ الگ ہیں لیکن عام راوج ایک جیسے ہیں۔ برات لڑکے کے گھر

سے لڑکی کے گھر جاتی ہے۔ شادی کے کچھ روز پہلے مسلمانوں میں 'مائیوں بٹھانا' ایک رسم ہے اس میں دلہن کو مانجھے بٹھایا جاتا ہے۔ مانجھا پنجابی لفظ ہے یعنی پلنگ یا چارپائی۔ شرر لکھتے ہیں:

> ''یہ ایک خالص ہندی رسم ہے جسے نہ عرب سے تعلق ہے نہ عجم سے۔ اس لیے کہ مانجھے اور اس کے ساتھ کنگنے کھیلنے کی ابتدا ہندوستان کے سوا کسی اور جگہ ثابت نہیں ہوتی۔''

مسلمانوں میں شادی سے پہلے دلہن سے صحنک یعنی حضرت فاطمہؓ کی نیاز دلوائی جاتی ہے۔ اس رسم کی ایجاد شاہ جہاں کی ماں جودھا بائی سے منسوب ہے۔ مسلمانوں نے ساچق اور مہندی کی رسمیں بھی ہندوستان میں آنے کے بعد اپنائی ہیں۔ سہاگ پُڑے کی چیزیں یکسر ہندستانی ہیں۔ ہندو اور مسلمان دونوں میں دولہا کو دستار اور سہرے سے آراستہ کیا جاتا ہے۔ دلہن کی پہلی دفعہ مانگ بھری جاتی ہے۔ ٹیکا خالص ہندوانہ چیز ہے۔ سولہ سنگار سے دونوں واقف ہیں۔ مثنوی سحرالبیان سے دلہن کی یہ تصویر ملاحظہ ہو:

کھجوری گوندھی وہ پاکیزہ چوٹی — کہ سب اہلِ نظر کی جان لوٹی
پہن کر نتھ خوشی سے رنگ دمکا — وہ مکھڑا چاند سا گھونگھٹ میں چمکا
اگر ہاتھوں میں ہیرے کے کڑے تھے — زرِ خالص کے زیبِ پا چھڑے تھے
جو ٹیکا اس کے ماتھے پر لگایا — قمر نے اپنے دل پر داغ کھایا

برات کی پیشوائی کے بعد عورتوں کی ریت رسمیں بھی دونوں میں کم و بیش ایک ہیں۔ نبات چنوانا، نیگ، رخصتی وغیرہ عرب و ایران کی رسمیں نہیں۔ انگوٹھے میں لہو لگوانا، کالے تِل چٹوانا، کھیر کھلانے اور جوتی پر کاجل پارنے کا ذکر مثنویوں میں ملتا ہے:

اک پرستار، چلبلی اچپل — لائی جوتی پہ پار کر کاجل
کان سے اک لگا گئی چونا — چھیڑتی ایک ایک سے دونا

مثنوی سعیدین

منڈھانے گانے کا رواج دونوں کے یہاں ہے۔ میر حسن کے اشعار دیکھیے :

سحر کا وہ ہونا وہ ٹونے کا وقت — وہ دلہن کی رخصت وہ رونے کا وقت
چلے لے کے چینڈول جس دم کہار — کیا دو طرف سے زر اس پر نثار
کھڑے تھے جو واں چشم کو تر کیے — سو موتی انھوں نے نچھاور کیے

اس مخلوط معاشرت کا اثر ہمارے مراثی پر بھی ہوا ہے۔ مراثی میں اہلبیتؓ کا ذکر کرتے ہوئے جو معاشرتی پس منظر دکھایا گیا ہے وہ سراسر عرب نہیں ہے بلکہ بہت سی ہندستانی رسمیں بھی اہلبیت سے منسوب کردی گئی ہیں۔ شیخ چاند نے صحیح لکھا ہے :

> ''ہندستانی مرثیہ نگاروں نے ایک عجیب بدعت کی ہے کہ جنگ کربلا کے عرب نژاد مظلومین کو ہندستانی رنگ میں پیش کیا ہے۔ لباس، وضع قطع، رفتارگفتار، طرز معاشرت، رسوم و آداب سب ہندستانی ہیں حتیٰ کہ خیالات و معتقدات وغیرہ بھی ہندستانی ہیں۔ گجرات اور دکن کے مرثیوں پر ایک نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہاں کے لوگوں نے بلا لحاظ زمان و مکاں عرب شخصیتوں کو اپنے زمانے اور مقام کے ماحول میں ڈھال کر پیش کیا ہے۔ سودا نے قدیم مرثیوں کی پیروی کی ہے۔ اس نے اپنے مرثیوں میں ہندستانی معاشرت کے عناصر بڑی آزادی سے داخل کیے ہیں۔''

سودا کے بعد بھی یہی انداز رہا اور میر تقی میر، میر ضمیر، انیس و دبیر وغیرہ سب نے عرب کرداروں کو ہندستانی رنگ میں پیش کیا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں :

کیا کروں بیٹی کی شادی سے سخن — بھر کے لہو سے دھری گویا لگن
نتھ سہاگ اپنے کی کہلاکر دلہن — تخت چڑھتے ہی اتاری یا رسولؐ

سودا

قصۂ کوتاہ میر کہاں تک آل عبا کے دکھ سنیے — روئیے، کڑھیے، ماتم کریئے، کوٹئے چھاتی سر دھنیے

میر

نتھ میری اتاری ہے ذرا آنکھ تو کھولو گر دو نہ تسلی تو ذرا منھ سے تو بولو
ضمیر

میر انیس کے مراثی کا مطالعہ کرتے ہوئے گمان ہوتا ہے کہ کربلا کا میدان گویا لکھنؤ کے مضافات میں ہی واقع ہے۔ ان کے مراثی میں لکھنؤ کی فضا ہے۔ لکھنؤ ہی کے گھروں کی رسمیں ہیں۔ لکھنوی لباس اور وضع قطع ہے۔ بین کا انداز بھی لکھنوی ہے۔ حتیٰ کہ بات چیت کا لہجہ اور معمولی معاشرتی کوائف بھی ہندستانی ہیں:

بولے یہ ہاتھ جوڑ کے عباس نامور خیمہ کہاں بپا کریں یا شاہ بحر و بر

بانوئے نیک نام کی کھیتی ہری رہے صندل سے مانگ بچوں سے گودی بھری رہے

غزل رزمیہ صنف سخن ہے۔ اس میں معاشرت کی تصویر واضح طور پر سامنے نہیں آتی، البتہ کہیں کہیں اشارے ضرور مل جاتے ہیں۔ ہندوؤں میں رواج ہے کہ ایک دوسرے کو ملتے وقت نمستے یا رام رام کرتے ہیں۔ رام رام کرنے سے توبہ کرنا بھی مراد لیا جاتا ہے۔ ولی کا شعر ہے:

کیا وفادار ہیں کہ ملنے میں دل سوں سب رام رام کرتے ہیں

اگر آنکھ پھڑکے تو سمجھا جاتا ہے کہ کوئی خوشی نصیب ہونے والی ہے:

کھوا پھڑکے آوے گے من ہرنا لگوں گی آج پیا کے چرنا
محمد قلی قطب شاہ

کون دیدار مجھے آکے دکھائے گا جو دن میں سو بار مری آنکھ پھڑک جاتی ہے
شیر علی افسوس

سودا کا ایک شعر ہے:

اے دل یہ کس سے بگڑی کہ آتی ہے فوجِ اشک لختِ جگر کی لاش کو آگے دھرے ہوئے

'آب حیات' میں محمد حسین آزاد نے لکھا ہے:

''ہندوستان کا قدیم دستور ہے جب سپہ سالار لڑائی میں مارا جاتا تھا تو

اس کی لاش کو آگے لے کر تمام فوج کے ساتھ دھاوا کر دیتے تھے۔ سرہند پر
جب درّانی سے فوج شاہی کی لڑائی ہوئی اور نواب قمرالدین خاں مارے گئے تو
میر ممنون کے بیٹے نے یہی کیا اور فتحیاب ہوا۔"

کوے کے بولنے سے پردیس سے خط پہنچنا یا گھر میں مہمان آنا مراد لیا جاتا ہے:

شگون لیتے ہیں کس خوش بیاں کی آمد کا صفیرِ طوطیِ جنت صدائے زاغ میں ہے
سودا

برہمنوں کے ہاتھ دیکھنے کا ذکر یقین نے کیا ہے (ہاتھ دکھانا محاورہ بھی ہے جس سے شعر کا لطف بڑھ گیا ہے):

پڑتا ہے پاؤں اس بت کافر کے بار بار کیا برہمن کو موہ لیا ہے دکھا کے ہاتھ

سفر کے لیے روانہ ہوتے ہوئے یا کسی کام کا آغاز کرتے ہوئے چھینک آنا یا چھینک سننا منحوس خیال کیا جاتا ہے:

روئے وطن نہ دیکھا تو نے جو مصحفی پھر شاید کہ چھینک کے تو اپنے وطن سے نکلا

بعض فرقوں میں سانپ کے کاٹے کو تیسرے دن دریا میں بہا دینے کا رواج تھا۔ انشاء کا شعر ہے:

چھوڑ مت زلف کے مارے کو تو دریا میں ہنوز سانپ کے کاٹے کو دیتے ہیں بہا تیسرے دن

دفع چشم بد کے لیے جو چیزیں استعمال ہوتی ہیں ان کے نام سنیے:

سونے کا چھلا مور کا پر ہی فقط نہیں اک زرد پوٹلی میں بھی تھوڑا اسپند باندھ
انشاء

زخم چشم سے محفوظ رہنے کے لیے نیلا ڈورا باندھتے ہیں یا پلکوں کا ایک آدھ بال جلاتے ہیں:

نیلے ڈورے توڑ بھی ڈال اپنے دونوں پاؤں کے کیا بھلے موٹے کڑے سونے کے توڑے اڑ گئے
انشاء

ہر روز جلاتا ہوں کہ اس کو نظر نہ ہو باقی مری اب آنکھوں میں دو چار پلکیں ہیں
عشقی

انتہائی خوشی کے موقع پر گھی کے چراغ جلائے جاتے ہیں:

آنکھیں مری کرے جو منور جمال یار گھی کے چراغ طور کے اوپر جلاؤں میں

ہندوؤں میں رسم ہے کہ گھی کے چراغ جلا کے گنگا میں بہا دیتے ہیں:

دن رات پھول بہتے ہیں تو رات بھر چراغ فردوس میں بھی یاد رہے گی بہارِ گنگ
ناسخ

بیمار کا صدقہ چوراہے پر رکھواتے ہیں (نرگس بیمار کی مناسبت بھی غور طلب ہے):

آنکھیں جو ہوئیں چار تو بیمار ہوا میں چوراہے میں رکھوایئے صدقہ مرے دل کا
ضمیر شکوہ آبادی

ہتھیلی کھجلانے سے دولت ہاتھ آنے کا شگون لیا جاتا ہے:

شاید کہ گنجِ حسنِ بتاں ہاتھ آئے گا کھجلاتی ہیں جو آج ہماری ہتھیلیاں
سیف (خلف فاخر مکیں)

تعزیت کے لیے ننگے سر جانا معیوب خیال کیا جاتا ہے:

کون یہ آج موا، کس کا مقدر جاگا سوگ میں جس کے وہ ڈالے ہوئے آنچل آئے
رونق (شاگرد ناسخ)

دردِ سر کی شکایت ہو تو سر کا اتارا صدقہ کرتے ہیں:

دردِ سر کی ہے شکایت آپ کو غیر کے سر کا اتارا دیجیے
داغ

پان ہندوستان کی نعمت ہے۔ یہاں مہمان کی خاطر تواضع پھول پان سے کی جاتی ہے:

تمھاری بزم میں بھولے سے میں چلا آیا　　کرو نہ میرے لیے پھول پان کی تکلیف
داغ

پان کا ہماری روزمرہ زندگی میں بڑا عمل دخل ہے۔ یہ طرح طرح کا بنتا ہے اور طرح طرح سے پیش کیا جاتا ہے۔ پان رخصتی کے بھی مشہور ہیں۔ داغ کا شعر ہے:

پردہ اٹھا کے مجھ سے ملاقات بھی نہ کی　　رخصت کے پان بھیج دیے بات بھی نہ کی

یہ چند اشعار یونہی ادھر ادھر سے لیے گئے ہیں۔ ہندستانی معاشرت سے متعلق اس قسم کے حوالے اگر جمع کیے جائیں تو پورا دفتر مرتب ہوجائے۔ یہ واقعہ ہے کہ ہماری معاشرت ایک مخلوط معاشرت ہے اور اس کی تصویریں جگہ جگہ اردو شاعری میں نظر آتی ہیں۔

ہندوستان صدیوں سے مختلف مذہبوں، نسلوں اور فرقوں کا گہوارہ رہا ہے۔ ہماری معاشرت میں رنگارنگ مذہبی اور تہذیبی اثرات کارفرما رہے ہیں۔ اس میں ایک بنیادی ہم آہنگی اور یکجہتی ملتی ہے۔ اسی ہم آہنگی اور یکجہتی کی بعض لازوال تصویریں ہماری کلاسیکی اردو شاعری میں محفوظ ہیں۔

(شیرازہ، سری نگر، 1960،
نیا دور، لکھنؤ، جون 2006)

دکنی اردو شاعری کا تہذیبی مطالعہ

ایوان اردو کی تعمیر میں دکن نے جو حصہ لیا ہے، اس کا مفصل ذکر کیا جائے تو شوق کا دفتر بن جائے۔ اردو کی نشوونما سے متعلق دکن کے کارنامے ایک دو نہیں، کئی ہیں اور بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ دکن کو اردو سے اور اردو کو دکن سے الگ کر لیجیے تو دونوں فقط ادھوری صداقت رہ جائیں گے۔ اردو کا مولد و مخرج دہلی ہو یا پنجاب، لیکن یہ ایک ناقابل تردید حقیقت ہے کہ اردو ادب کی باقاعدہ ابتدا دکن ہی سے ہوئی۔ اردو نثر کی پہلی کتاب یہیں لکھی گئی۔ اردو کی پہلی مثنوی یہیں وجود میں آئی۔ اردو کا پہلا صاحبِ دیوان شاعر اسی سرزمین کا ایک تاجدار تھا۔ غزل، مرثیہ، قصیدہ، داستان، رباعی ہر صنفِ سخن کا باقاعدہ آغاز یہیں سے ہوا۔ اس سب پر مزید یہ کہ اردو شاعری کا 'باوا آدم' ولی — جس نے اپنی نغز گوئی اور رنگیں نوائی سے اپنے پیش رو شاعروں کے خواب کو شرمندۂ تعبیر کیا اور غزل کو صحیح معنوں میں فارسی غزل کا حریف بنا دیا، گجرات و دکن کی اسی سرزمین سے اٹھا۔ اس مختصر سے مضمون میں، جو مضمون تو کیا، ایک تاثر کی حیثیت رکھتا ہے، دکن میں اردو ادب کے ارتقا کا تدریجی جائزہ پیش کرنا مقصود نہیں۔ ہمارے نزدیک یہ تحصیل حاصل ہے۔ اس موضوع پر مقالوں کی کمی ہے نہ کتابوں کی۔ جن کا سلسلہ جاری ہے اور رہے گا۔ یہاں ہم فقط دکنی ادب کے مزاج اور اس کی روح کے بارے میں چند اشارے کرنا چاہتے ہیں۔ اس طرح دکنی ادب کی ان بنیادی خصوصیات کی نشاندہی کی جا سکے گی جن کی بدولت اردو آگے چل کر مختلف فرقوں، مختلف نسلوں اور مختلف تہذیبوں کے درمیان وحدت کا

رشتہ قائم کرنے والی زبان بن سکی اور ہندوستانی کلچر کی بوقلمونی کی نمائندگی کرنے کی صلاحیت پیدا کرسکی۔

اس سلسلے میں سب سے پہلی بات یہ ہے کہ دکنی اردو شاعری کا سر اپنے کندھوں پر ہے۔ اس کا رنگ تقلیدی نہیں۔ اس نے اپنے فنی سانچے فارسی سے مستعار لیے، لیکن ان کی قیمت اپنی انفرادیت سے ادا نہیں کی۔ کسی دوسری زبان سے مقابلے کی اسے آرزو ہے نہ ہوس، اس لیے وہ کسی کے سامنے خود کو ہیٹا محسوس کرتے ہوئے کسی احساسِ کمتری میں مبتلا نہیں۔ دکنی شاعری اپنا منصب پہچانتی ہے۔ وہ جس سرزمین میں پیدا ہوئی، اس کے بنیادی تقاضوں سے غافل نہیں۔ وہ چونکہ لکیر کی فقیر نہیں، تازہ کار اور پرتاثیر ہے۔ بنیادی طور پر وہ ہندستانی قدروں کی حامل ہے اور مقامی جمالیاتی احساس کا شعور رکھتی ہے۔ یہ تصویر بعد کی شمالی ہندوستان کی شاعری میں بدل جاتی ہے۔

جمالیاتی احساس کے سلسلے میں یہ بات قابل ذکر ہے کہ محبوب کے ہندی تصور کی جو کارفرمائی دکنی شاعری میں ملتی ہے، بعد کی شاعری میں نظر نہیں آتی۔ دکن کے قدیم شاعر زیادہ تر بیدر، برار، احمد آباد، گولکنڈہ، بیجاپور اور اورنگ آباد کے علاقوں کے باشندے تھے۔ ان علاقوں کی معاشرت میں ایرانی عناصر کا وہ غلو نہیں تھا جو اس وقت کی دہلوی معاشرت میں تھا۔ بہمنی، عادل شاہی اور قطب شاہی تاجداروں کے زمانے میں دکن میں مخلوط معاشرت کی جو فضا تیار ہوئی تھی اس میں ہندستانی ملکی قدروں اور مقامی روایتوں کا احترام قدم قدم پر ملحوظ رکھا گیا تھا۔ چنانچہ اس زمانے کی دکنی شاعری میں بھی عشق و عاشقی کے وہی مضامین اور چمن بندی کے وہی معیار اپنائے گئے جو ہندستانی ذوق کے تقاضوں کا ساتھ دے سکتے تھے۔ فارسی غزل میں محبوب غیرجنس یا امرد پیش کیا جاتا تھا۔ اس کے برعکس دکنی غزل میں اعلانیہ اسے جنسِ اناث قرار دیا گیا۔ فارسی افعال میں مونث اور مذکر کی تفریق نہیں۔ اردو میں چونکہ یہ التزام ہے، دکنی شاعر محبوب کے لیے مونث افعال لانے سے گریز نہیں

کرتے اور مقامی محبوب اپنے تمام لوازمات حسن کے ساتھ اردو غزل میں جلوہ گر نظر آنے لگا۔ یہ رجحان محمد قلی قطب شاہ سے ولی دکنی تک برابر جاری رہا۔

محمد قلی قطب شاہ کا تخئیل سراسر ہندستانی تھا۔ بقول ڈاکٹر زور ہندوستان سے باہر اس کے لیے موہنی بہت کم تھی۔ وہ ایک تلنگی عورت کے بطن سے تھا اور مقامی ذوق و احساس اسے ورثہ میں ملا تھا۔ اس کے حرم میں مسلمان محلات کے علاوہ ہندو رانیاں بھی تھیں۔ چچلم کی ہندو رقاصہ بھاگ متی سے اس کے عشق کا قصہ داستان سرائی نہیں، تاریخی واقعہ ہے۔ بقول خود وہ پیدا ہی عشق و عاشقی کے لیے ہوا تھا۔ شاعری شخصیت کا عکس بھی ہوتی ہے۔ چنانچہ محمد قلی کے کلام میں اس کا جمالیاتی ذوق وشوق پوری طرح جاری و ساری ہے۔

اس کا محبوب کم سن یا نوخیز نہیں۔ یہ حسن و شباب کی سرمست موج ہے جس کی رنگینی اور کیف آگینی سے ساری فضا شرابور نظر آتی ہے۔ یہ بے درد ہے لیکن درد آشنا بھی ہے۔ اس کی بے نیازی میں نیاز اور بے التفاتی میں کار آگہی ہے۔ محمد قلی نے اس کے بہترین مرقع بارہ پیاریوں میں پیش کیے ہیں۔ اس کی غزل کا میخانہ بھی محبوب کے اسی تصور سے آباد ہے۔ کہیں یہ دکن کی 'کونلی' سکھی ہے جس کا رنگ کندنی ہے، دانت نورتن جڑے ہیں۔ بات کٹاری ہے اور چوٹی ناگ ہے۔ اور کہیں یہ 'ہندی گوری' ہے — مرگ نینی، امرت بچنی، گن بھری، یہ رنگ روپ کے باغ کی کلی ہے۔ اس کی چال ہاتھی کو شرماتی ہے۔ اس کا مکھڑا سورج مکھی کا پھول ہے۔ رخسار کنول ہیں اور بھنویں ان پر جھکے ہوئے بھونرے۔ اس کی ساڑھی بیل کی طرح اس کے جسم سے لپٹی ہوئی ہے اور شباب کی شاخ پر جوبن کے پھل لگے ہیں۔ اس کے 'اتاولے پن' میں اس کی 'کونپلی کچ' میں اس کے چرن، اس کے چلن اور اس کے بلن ڈلن میں ایسی روحانیت آمیز سرخوشی پائی جاتی ہے جس کا تجزیہ آسان نہیں۔ محمد قلی قطب شاہ کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

تجھ مکھ کنول پہ پھرتا ہے بھونرا ہو کر اکاس　　　دیوے پہ جیوں پتنگ پھرے بے خبر اکاس

چڑھی ہے نیہہ کی مستی سکی کوں پیو کے سنگ تے
چرن سرخوش، چلن سرخوش، ہلن سرخوش، ڈلن سرخوش

تجھ مکھ کنول پہ پھرتا ہے بھونرا ہو کرا کاس ویوے پہ جیوں پتنگ پھرے بے خبر اکاس
بالی سندر آلی اہے گلال کی ڈالی اہے بالاں کی مہکاری سہیس جس مکھ گلابی اہے
کونلی بالی بیہت میں اتاولی کھڑی عشق اوتاولی سوں پیا تیں مدبھری
نبی صدقے قطب شاہ کو چھنداں سوں رنگیلی موہنی سندر رتجھائی
کیوں پڑیا گرد چمن کا تیرے دامن پر پیا ڈھلیں دو گرد کی خاطر انجھواں نین تے باہر

دکنی شاعری میں محبوب کے ہندی تصور کی چند اور مثالیں ملاحظہ ہوں:

وجہی:

طاقت نہیں دوری کی اب توں بیگی آمل رے پیا
تج بن منج جینا بہوت مشکل ہوتا ہے رے پیا
کھانا برہ کیتی ہوں میں پانی انجھو پیتی ہوں میں
تج تے بچھڑ جیتی ہوں میں کیا سخت دل ہے رے پیا

نصرتی:

مغرور بے خبر ہے حد سوں مدن کی بالی عالم کے جیو لینے یو ہے چمن میں لالی
کڑوے بچن ہنسی میں یوں او چھپا لجاوے کرتے ہیں مکھ مٹھا جیون دارو پلا کسالی

ولی:

مت غصہ کے شعلے سوں جلتے کوں جلاتی جا ٹک مہر کے پانی سوں یو آگ بجھاتی جا
تجھ چال کی قیمت سوں نہیں دل ہے مرا واقف اے ناز بھری چنچل ٹک بھاؤ بتاتی جا
اس رات اندھاری میں مت بھول پڑوں تس سوں ٹک پاؤں کے جھانجے کی آواز سناتی جا
تجھ سک کی پرستش میں گئی عمر مری ساری اے بت کی بجن ہاری اس بت کو پجاتی جا

تجھ عشق میں دل جل جل کر جوگی کی لیا صورت　　یک بار اسے موہن چھاتی سوں لگاتی جا

سجن تم مکھ ستی کھولو نقاب آہستہ آہستہ　　کہ جیوں گل سو نکستا ہے گلاب آہستہ آہستہ
عجب کچھ لطف رکھتا ہے شب خلوت میں گلرو سوں　　خطاب آہستہ آہستہ جواب آہستہ آہستہ
ہزاراں لاکھ خوباں میں صنم میرا چلے یوں کر　　ستاروں میں چلے جیوں ماہتاب آہستہ آہستہ

ترے بن مجکوں اے ساجن یو گھر اور بار کرنا کیا　　اگر تو نا اچھے مجکوں تو یو سنسار کرنا کیا
تمھیں ملنے سوں گر اپنے سہاگن نہ کروگے مجھ　　تو جوڑا انگیا کا اور کریلا دھار کرنا کیا

لیکن ولی کے اثر سے دہلی میں جو شاعری شروع ہوئی، اس میں ہندی تصورات کی یہ جھلک باقی نہ رہی۔ فارسی موضوعات اور مضامین کا ایسا سیلاب آیا کہ ہندی روشیں یکسر منسوخ ہوگئیں۔ اردو غزل میں ہندی محبوب کی جگہ اس نوخیز نے لے لی جو ایران کے میکدوں میں ساقی گری کے فرائض انجام دیتا تھا۔ پیا، پیو، ساجن، موہن، من ہرن وغیرہ الفاظ میر و سودا کے زمانے تک استعمال تو ہوتے رہے لیکن ان کے اگلے معانی معزول ہوگئے اور ان کی پشت پر حسن و جمال کا وہ تصور نہ رہا جو محمد قلی قطب شاہ اور دوسرے دکنی شاعروں کے یہاں ملتا ہے۔

دکھنی ادب میں مقامی قدروں کا احساس صرف تصور حسن و جمال تک محدود نہیں بلکہ پوری شاعری ان قدروں کی ترویج کا حوصلہ رکھتی ہے۔ یہاں کے شاعر وطن کی ہر چیز سے محبت کرتے ہیں اور دکن کا باشندہ ہونے پر مسرت محسوس کرتے ہیں۔ یہاں کے موسموں، یہاں کے نظاروں، یہاں کے حیوانات، نباتات، مصنوعات، غرض ہر مقامی چیز سے انھیں گہرا انس ہے۔ اس کا اظہار جابجا تشبیہوں اور استعاروں کی شکل میں بھی ہوا ہے۔ دکھنی مثنویوں میں ہندستانی قصوں سے مغائرت نہیں برتی گئی۔ لیلیٰ مجنوں، یوسف زلیخا، شیریں فرہاد وغیرہ قصے اردو شاعری کو فارسی

سے ورثے میں ملے تھے۔ ان کی تکرار اور ان کی ترویج سے مفر نہیں تھا۔ لیکن مقامیت کے زیراثر دکنی شاعروں نے ہندوستان کے قصے کہانیوں کی طرف بھی توجہ کی۔

ہندستانی لوک روایت اور قصے کہانیوں کے جو اثرات دکنی شاعری میں ملتے ہیں وہ نہایت متنوع اور گہرے ہیں۔ اتنے گہرے اثرات بعد کے ادوار میں نہیں ملتے۔ ایسی مثنویوں کو تین شقوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے، اول وہ مثنویاں جو ہندوستان کی قدیم لوک کہانیوں پر مبنی ہیں، دوسرے وہ مثنویاں جو نیم تاریخی نوعیت کی ہیں یعنی کسی نہ کسی تاریخی یا نیم تاریخی روایت یا واقعے پر مبنی ہیں، اور تیسرے وہ مثنویاں جن کے قصوں میں کچھ اجزا ایرانی تورانی ہیں اور کچھ اجزا ہندستانی ہیں۔

لوک کہانیوں پر مبنی سب سے قدیم مثنوی، کدم راؤ پدم راؤ ہے۔ اس کو اردو کی پہلی مثنوی ہونے کا شرف حاصل ہے۔ یہ فخرالدین نظامی کی تصنیف ہے۔ نسخے پر کوئی عنوان درج نہیں ہے۔ چونکہ اس میں کدم راؤ پدم راؤ کا قصہ بیان ہوا ہے، اس لیے اس مثنوی کو اسی نام سے منسوب کیا گیا ہے۔ اس کا قصہ ہندستانی الاصل ہے اور قدیم لوک کہانیوں کے رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔ قصے کی فضاسازی میں بھی ہندستانی معاشرت اور ہندستانی طرزفکر کا اثر ہے۔ کدم راؤ ایک ناگ راجا تھا اور پدم راؤ اس کا وزیر تھا جو چالاکی سے قالب تبدیل کر کے راجا بن گیا۔ بعد میں کئی آزمائشوں کے بعد توتے کی مدد سے راجا کو حقیقت معلوم ہوئی اور اس نے اپنا اصل قالب اختیار کرلیا۔ سنسکرت کی قدیم لوک کتھاؤں میں اس طرح کے قالب تبدیل کرنے کے کئی واقعات ملتے ہیں جنھیں یوگ سوتر میں 'پرشریرآویش' سے موسوم کیا گیا ہے۔ پرکاش مونس کا بیان ہے کہ کتھا سرت ساگر، وکرم چرتر، نیز پربندھ چنتامنی وغیرہ میں 'پرپرویش' اور 'پرکائے پرویش' کے ناموں سے بھی اس طرح کے تصورات پیش کیے گئے ہیں۔

لوک کہانیوں کا ایک اور سلسلہ طوطی نامہ پر مبنی مثنویوں کا ہے۔ طوطی نامہ کی

کہانیوں کی اصل شک سپ تتی، ایک سنسکرت کتاب تک پہنچتی ہے جس کے معنی ہیں توتے کی کہی ہوئی ستر کہانیاں۔ ڈاکٹر گیان چندجین کا بیان ہے کہ شک سپ تتی کی ستر کہانیوں میں سے بیشتر ہندوستان کے قدیم ترین قصوں سے ماخوذ ہیں۔ بعض کہانیاں پنچ تنتر سے لی گئی ہیں، کچھ اجزا جاتک کہانیوں کے بھی ہیں اور کچھ جھے بیتال پچیسی اور ہتو اپدیش سے ملتے جلتے ہیں۔ یہ کہانیاں زیادہ تر عورتوں کی بدچلنی سے متعلق ہیں اور انسانی فطرت کی کمزوریوں کا پردہ فاش کرتی ہیں۔ فارسی اور اردو میں طوطی نامہ کے متعدد نسخے ملتے ہیں۔ دکنی میں غواصی نے ضیاء الدین نخشبی کے قدیم فارسی نسخے کی 52 کہانیوں میں سے 45 کہانیوں کا منظوم ترجمہ کیا۔ غواصی نے اپنی مثنوی سلطان عبداللہ قطب شاہ کے عہد میں 1049ھ میں لکھی۔ یہ مثنوی مجلس اشاعت دکنی مخطوطات حیدرآباد سے 1939 میں شائع ہوئی جسے سعادت علی رضوی نے مرتب کیا۔

ایک سوداگر کا بیٹا توتے اور مینا کو بہت عزیز رکھتا تھا جو اسے عقل و دانش کے نکات سے آگاہ کرتے تھے۔ نوجوان کو تجارت کے لیے سفر پر جانا پڑا تو وہ دونوں پرندوں کو اپنی خوبصورت بیوی کی نگہداشت میں چھوڑ کر روانہ ہوگیا۔ سوداگر کی واپسی میں دیر ہوئی۔ ادھر جوان بیوی کی کسی دوسرے سے آنکھ لڑ گئی، کٹنی کی معرفت ملاقات طے ہوئی۔ مینا نے سوداگر کی بیوی کو باز رکھنا چاہا تو ہلاک کردی گئی۔ اس کے بعد سوداگر کی بیوی نے توتے سے مشورہ کیا۔ وہ مینا کا حشر دیکھ چکا تھا، کہنے لگا، میں تمہیں منع نہیں کرتا لیکن اس کا ذکر کسی سے نہ کرنا ورنہ تمہارا بھی وہی حال ہوگا جو فلاں رانی کا ہوا تھا۔ اور پھر وہ اس رانی کا قصہ سنانے لگا۔ اس میں صبح ہوگئی، اس طرح توتے نے 45 کہانیاں سنائیں، آخری رات سوداگر کا بیٹا واپس آگیا اور توتے نے اپنی آزادی کا وعدہ لے کر اسے تمام حالات سنادیے۔ نوجوان کو سخت رنج و افسوس ہوا۔ اس نے بیوی کو قتل کر ڈالا اور مال و دولت خیرات کر کے درویش بن گیا۔ غواصی کے یہاں کرداروں کے نام بدلے ہوئے ہیں لیکن بنیادی قصہ وہی

ہے۔ سنسکرت میں خود بیوی اپنے شوہر کو اصلیت سے آگاہ کرتی ہے اور اپنی پاکدامنی کے تحفظ کے لیے توتے کی مدح کرتی ہے۔

دکنی میں غواصی کی طوطی نامہ سے ملتی جلتی چار اور مثنویاں لکھی گئی ہیں جن کے نام ہیں: (1) مثنوی سوداگر کی بیوی، تصنیف 1164ھ مخطوطہ برٹش میوزیم، (2) مثنوی قصہ توتا و مینا از روشن علی، تصنیف 1188ھ، مخطوطہ برٹش میوزیم، (3) مثنوی روشن میاں سوداگر وشمسو دوّا، مطبوعہ بمبئی 1313ھ، (4) مثنوی چندا اور لورک (مینا ستونتی)، یہ بھی غواصی کی تصنیف ہے جس کا قدیمی ماخذ ملاّ داؤد کی اودھی مثنوی چندائن رہی ہوگی جو فارسی رسم الخط میں لکھی گئی تھی۔ مثنوی لورک چندا اپنے زمانے میں خاصی مشہور تھی۔ اس کے متعدد نسخے کتب خانہ سالار جنگ انڈیا آفس اور کتب خانہ آصفیہ میں محفوظ ہیں۔

دکنی مثنویوں میں نصرتی کی مثنوی گلشن عشق بھی بہت مشہور ہے جو کنور منوہر اور مدھومالتی کے قصے پر مبنی ہے۔ فارسی میں یہ قصہ شیخ منجھن کی ہندی کتاب سے ماخوذ ہے جسے عاقل خاں رازی کے فارسی ترجمے مثنوی 'مہر و ماہ' سے شہرت ملی۔ نصرتی نے غالباً اسے رازی سے لیا ہوگا۔ نصرتی نے اصل قصے میں چمپاوتی اور چندرسین کی داستان کو بھی بہت خوبی سے ملادیا ہے۔ نصرتی کی مثنوی گلشن عشق کو مولوی عبدالحق نے 1952 میں کراچی سے شائع کیا۔ مثنوی کے زورِ بیان کے بارے میں مولوی عبدالحق نے لکھا ہے: ''وہ ایک ابلتا ہوا چشمہ ہے جس کا روکنا مشکل ہے''۔ کنور منوہر اور مدھومالتی کے قصے سے ملتی جلتی پانچ اور مثنویاں بھی دکن میں لکھی گئیں۔ (1) مثنوی ظفرنامۂ عشق، (2) مثنوی سندر سنگھار، (3) مثنوی عود و صندل، (4) مثنوی لعل و گوہر، (5) مثنوی نیہہ درپن۔

دکنی لوک مثنویوں کا ایک اور سلسلہ تحسین الدین کی مثنوی کامروپ وکلاکام کا ہے جسے گارساں دتاسی نے فرانسیسی میں ترجمہ کرکے 1834 میں پیرس سے شائع کیا اور اگلے سال دکنی متن بھی شائع کیا۔ گارساں دتاسی کا کہنا ہے کہ سندباد کا قصہ جو

الف لیلہ میں ہے اس کی اصل یہی کہانیاں ہیں۔ ہندستانی ادبیات میں کامروپ و کلاکام کے قصے کو بہت سے مصنفوں نے لکھا ہے اور اردو مثنویوں میں بھی قصہ کامروپ وکلاکام کی تیرہ روایتیں ملتی ہیں۔

دوسری بڑی شق دکنی نیم تاریخی مثنویوں کی ہے جن کے تین سلسلے بطور خاص قابل ذکر ہیں، اول مثنویات پدماوت، دوم مثنوی قطب مشتری اور سوم مثنوی چندر بدن ومہیار اور اس سے ملتی جلتی مثنویاں۔ پدماوت کے قصے پر دکن میں تین مثنویاں لکھی گئیں۔ مثنوی پدماوت از غلام علی دکنی (1680)، (2) مثنوی رتن پدم از ولی و یلوری، (3) مثنوی دیپک پتنگ از عشرتی (1695)۔ پدماوت ملک محمد جائسی کی شاہکار مثنوی ہے جو اودھی ہندی میں بہ عہد شیر شاہ 1540 میں لکھی گئی۔ یہ کہانی اس قدر مشہور ہوئی کہ دکنی مثنویوں میں بھی بار بار بیان کی گئی۔ جہانگیر کے زمانے میں عاقل خاں رازی نے اسے 'شمع و پروانہ' کے نام فارسی میں لکھا۔ دکنی میں عشرتی کی مثنوی دیپک پتنگ سب سے اعلیٰ خیال کی جاتی ہے۔

مثنوی قطب مشتری کو اگرچہ وجہی نے اپنے سرپرست سلطان محمد قلی قطب شاہ کی داستانِ عشق پر مبنی قرار دیا ہے (1018ھ) لیکن اس میں شہزادے کا عشق بنگال کی جس پری تمثال کے ساتھ دکھایا گیا ہے، اس کے پس منظر میں مقامی جغرافیائی اور معاشرتی ماحول مثنوی کی فضا میں چھایا ہوا ہے۔ شہزادی کو بنگال سے دکھانے کا ایک مقصد یہ بھی تھا کہ بھاگ متی کے بارے میں لوگ تذکرہ نہ کریں، کیونکہ فیضی اور فرشتہ نے اسے فاحشہ لکھ دیا تھا۔ درحقیقت بھاگ متی کو حیدر محل کا خطاب دے کر حیدرآباد شہر بھی اسی کے نام سے بسایا گیا تھا۔ یہ مثنوی گنگا جمنی اجزا کی آمیزش کا شاہکار ہے۔ وجہی کو زبان پر غیر معمولی قدرت تھی۔ یہی وہ مثنوی ہے جس میں دکن کی تعریف میں یہ بے مثال اشعار آئے ہیں۔ محمد قلی اپنی محبوبہ کو بنگال سے دکن چلنے کی دعوت دیتا ہے اور اپنے وطن کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے:

دکھن سا نہیں ٹھار سنسار میں　　　پنج فاضلاں کا ہے اس ٹھار میں

دکھن ہے نگینہ انگوٹھی ہے جگ انگوٹھی کوں حرمت نگینہ ہے لگ
دکھن ملک نوں دھن عجب ساج ہے کہ سب ملک سر ہور دکھن تاج ہے
دکھن کوں جو دیکھے گی اے نار توں نہ کرسی کدھیں یاد بنگالے کوں
دکھن ملک بھو تیج خاصا اہے تلنگانہ اس کا خلاصا اہے

دکن میں لکھی گئی مثنویوں میں قصہ چندربدن و مہیار سے ملتی جلتی بھی متعدد کہانیاں ملتی ہیں جن میں عاشق ومعشوق کا تعلق الگ الگ مذاہب سے بتایا گیا ہے جنھوں نے عشق ومحبت میں ایک دوسرے کے لیے جان دے دی۔ مقیمی کی مثنوی چندربدن و مہیار (زمانہ 1035-1048ھ) میں شہر کنچن پٹن کی شہزادی اپنے حسن و جمال میں سرآمد روزگار تھی۔ سالانہ میلے کے موقع پر مہیار نامی ایک مسلمان سوداگر اس پر عاشق ہوجاتا ہے۔ چندر بدن التفات نہیں کرتی، دوسرے برس میلے کے موقع پر مہیار چندربدن کے قدموں میں گرتا ہے اور محبوب کے التفات نہ کرنے پر جان دے دیتا ہے۔ بعد میں محبوبہ بھی کلمہ پڑھتی ہے اور چادر اوڑھ کر سوجاتی ہے۔ چادر ہٹائی گئی تو معلوم ہوا کہ عاشق ومعشوق ابدی نیند سورہے ہیں۔ آخر دونوں کو ایک ہی قبر میں دفن کیا گیا۔ نصیرالدین ہاشمی کا بیان ہے کہ مقامی روایتوں میں ایسی کئی داستانیں مشہور ہیں جہاں ایک قبر پر دوتعویذ بنے ہوئے ہیں اور ایسی قبریں زیارت گاہِ عام ہیں۔ میں نے اپنی تحقیق کے دوران دکنی شاعری میں ایسی بارہ مزید مثنویوں کی نشاندہی کی ہے جن میں مثلاً مثنوی مغل اور ناگرنی، مثنوی نازنین اور پٹھان، مثنوی ہیرالال، مثنوی طالب وموہنی وغیرہ خاص ہیں۔

دکن کی ایسی مثنویوں میں جن کے قصوں میں ہندی اور ایرانی اجزا کی بڑے پیمانے پر آمیزش کی گئی ہے، اُن میں ابن نشاطی کی مثنوی 'پھول بن' (1076) شاہکار کا درجہ رکھتی ہے۔ پروفیسر عبدالقادر سروری نے اسے مرتب کرکے حیدرآباد سے 1938 میں شائع کیا تھا۔ مثنوی کا قصہ اگرچہ ایک داستان 'بساتین' سے ماخوذ بتایا گیا ہے مگر اس میں جگہ جگہ ابن نشاطی نے مقامی قصے اور ماحول کو داخل کردیا ہے۔ مرقع کشی

کے تمام رنگ ہندستانی زندگی سے ماخوذ ہیں۔ ابن نشاطی نے اصل قصے میں خاصے اضافے کیے ہیں جس سے یہ قصہ صحیح معنوں میں ہندایرانی بن گیا ہے۔ پہلا قصہ کشمیر کے بادشاہ کا ہے، دوسرا کنچن پٹن کے شہزادے کا جو گجرات کے زاہد کی بیٹی سے عشق کرتا ہے۔ نیز جوگیوں کے کئی قصوں کے بھی آمیزش ہوئی ہے اور شہر کنچن پٹن (سونے کا شہر) ہندوستان ہی سے تعلق رکھتا ہے۔

دکن میں لکھی گئی ہندستانی قصے کہانیوں کے مختلف اجزا پر مبنی مثنویاں اتنی بڑی تعداد میں ملتی ہے کہ یہ پورے ایک الگ دفتر کا حکم رکھتی ہیں۔ اس نوع کی مثنویوں کی کوئی دوسری نظیر نہ تو دوسری اصناف میں ملتی ہے نہ دوسرے تاریخی ادوار میں۔ یہ مثنویاں دکنی اردو ادب کی ہندستانی تہذیبی جڑوں کا جیتا جاگتا روشن ثبوت ہیں۔

آج جبکہ اردو کو نئے ہندوستان کے عوامی تقاضے پورے کرنا ہیں، ان ملکی اور تہذیبی قدروں کو جو دکنی شاعری میں روح کی طرح جاری و ساری ہیں، پھر سے عام کرنے کی ضرورت ہے۔ گو موجودہ دور میں بہت سے دکنی الفاظ متروک ہو چکے ہیں اور دکنی ادب سے پوری طرح لطف اندوز ہونا آسان نہیں، لیکن ابھی اس کے خزانوں سے ہمیں بہت کچھ حاصل کرنا ہے۔ آزاد ہندوستان کی متعدد علاقائی زبانوں میں فقط اردو ہی ایک ایسی بڑی زبان ہے جس کے تعلقات ہندوستان سے باہر کے ممالک سے بھی ہیں۔ اس نے عربی اور فارسی سے بہت کچھ لیا ہے اور ایک زمانہ میں فارسی کی ایسی تقلید بھی کی ہے کہ اس کی انفرادیت کے قائم ہونے میں خاصا وقت لگا۔ ہمیں اس کے امتیازی عربی فارسی عناصر کو قائم رکھتے ہوئے اسے صحیح معنوں میں مشترکہ تہذیب و تمدن کا نمائندہ بنانا ہے اور نئے ہندوستان کے ادبی نقشہ میں اسے مناسب مقام دلانا ہے تو اس مقصد کے پیش نظر موجودہ دور میں دکنی ادبیات کا مطالعہ نہایت ہی مفید مطلب ہوگا اور ہم اس سے بہت کچھ سیکھیں گے۔

(1961)

نوٹ: مثنوی کدم راؤ پدم راؤ کے بارے میں معلومات ذیل کے مآخذ سے اخذ کی گئی ہیں:

سیدہ جعفر، گیان چند جین، 'تاریخ ادب اردو 1700 تک'، (جلد دوم)، ص 94-82، دہلی 1998؛ نیز
پرکاش مونس، 'اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر'، ص 165۔
باقی تمام مثنویوں کے لیے دیکھیے :
گوپی چند نارنگ، 'ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں'، دہلی 2001
دکنی غزلوں کے لیے دیکھیے :
گوپی چند نارنگ، 'اردو غزل اور ہندستانی ذہن و تہذیب'، دہلی 2002

محمد قلی قطب شاہ کی شاعری

آج سے تقریباً چار سو سال پہلے دکن میں کئی چھوٹی بڑی ریاستیں تھیں۔ ان میں سے ایک سلطنت قطب شاہیوں کی تھی۔ محمد قلی قطب شاہ اس خاندان کا پانچواں اور سب سے بڑا فرماں روا تھا۔ جس نے 1580 سے 1612 تک صرف دکن ہی پر نہیں، اپنی رعایا کے دلوں پر بھی حکومت کی۔ وہ اُن بادشاہوں میں سے ہے جو زمانے پر اپنا امٹ نقش چھوڑ جاتے ہیں اور جن کے کارناموں سے تاریخ کے صفحات ہمیشہ جگمگاتے رہتے ہیں۔ وہ ایک ہر دلعزیز بادشاہ ہی نہیں، ایک عظیم انسان بھی تھا۔ اس کا دل دردِ محبت سے چور تھا۔ اُسے ہندوستان کی مٹی، یہاں کی فضا، یہاں کی ملی جلی تہذیب اور یہاں کے رہنے بسنے والوں سے سچا پیار تھا۔ وہ سب کا ہوکر اور سب کو اپنا بنا کر رہنا چاہتا تھا۔ اس کے دل کی دنیا میں سب کے لیے جگہ تھی۔ اور وہ کائنات کو پریم اور آنند سے بھرپور دیکھنا چاہتا تھا۔

اس زمانے میں ہندستانی تہذیب کے لیے مرکز سے کہیں زیادہ ریاستوں کی فضا سازگار تھی اور بنگال، کشمیر، دکن وغیرہ میں اسے خوب فروغ حاصل ہو رہا تھا۔ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ ان دور دراز علاقوں میں ایرانیت کا وہ زور نہیں تھا جو دہلی اور اودھ میں تھا اور دوسرے یہ کہ مرکز کے مقابلے میں اپنی حکومت کو مضبوط بنائے رکھنے میں ان ریاستوں کے بعض بادشاہوں نے اپنی رعایا کے دل کو ہاتھ میں لینے کی کامیاب کوشش کی۔ محمد قلی کا نام ان میں سرِفہرست ہے۔ اُسے ہندستانی مزاج سے وہی مناسبت تھی جو امیر خسرو یا اکبر کو تھی۔ اتحاد پسندی اور رواداری کے جذبات اس نے ورثے میں پائے تھے۔ اس کی ماں ایک تلنگی ہندو خاتون تھی اور اس کے

باپ ابراہیم قلی نے اپنی نوجوانی کا زمانہ ساتھ کی ہندو ریاست بیجانگر میں گزارا تھا۔ محمد قلی اپنے خاندان میں پہلا تاجدار تھا جس نے رہن سہن کے ہندستانی طور طریقے عملی طور پر اپنائے۔ وہ ہندستانی وضع قطع کا اتنا دلدادہ تھا کہ اس نے درباری لباس میں بھی ہندستانی وضع اختیار کی۔ وہ فطری طور پر ایک شاعر تھا۔ ہزاروں اشعار کا جو سرمایہ وہ چھوڑ گیا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کی پوری زندگی شعر و نغمے میں ڈوبی ہوئی تھی۔ اس کی نظموں کے ایک ایک لفظ سے اپنے ملک کی محبت پھوٹی پڑتی ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ اس کی شاعری میں ہندوستان کی زمین جھوم اُٹھی ہے۔ فضائیں گنگنا رہی ہیں اور دھرتی کا ذرہ ذرہ ناچنے لگا ہے۔ اپنے رومانی مزاج کی وجہ سے وہ ہندوستان کی نشاط انگیز فضاؤں اور اُن کی کیفیت و سرمستی کا بار بار ذکر کرتا ہے۔ وہ یہاں کے باغوں، پھلوں، پھولوں، تہواروں اور کھیل تماشوں کا دلدادہ تھا۔ بسنت، بہار اور برسات کے موسم اُسے خاص طور پر پسند تھے۔ ان موقعوں پر باقاعدہ شاہی دعوتیں ہوتی تھیں اور بادشاہ بھی اپنی ہندو رعایا کے ساتھ مقامی رسم و رواج کے مطابق ان تہواروں سے لطف اندوز ہوتا تھا۔ بسنت کے بارے میں اپنی نظموں میں وہ جگہ جگہ کہتا ہے کہ پودوں اور درختوں نے جواہر کا لباس پہن لیا ہے۔ سکھیوں کے تن مشک اور زعفران کی خوشبو سے مہک رہے ہیں۔ کوئلیں نغمے گانے لگی ہیں۔ گلابی رنگ کے لباس رنگیلی چھبیلوں کے قد پر زیب دینے لگے ہیں اور موتیوں کی بارش عجب منظر دکھا رہی ہے۔ بسنت کی رُت اپنے ساتھ خوشیاں لاتی ہے اور اس نے فراق کی آگ کو بجھا دیا ہے اور سورج کی کرنوں کو پھولوں کی چھڑیاں بنا کر ہم ایک دوسرے کو مارتے ہیں۔ اس سلسلے میں یہ چند شعر ملاحظہ ہوں :

بسنت کھیلیں عشق کی آپیارا　　تمھیں ہیں چاند میں ہوں جوں ستارا
بسنت کھیلیں ہمن اور ساجنا یوں　　کہ اسماں رنگ شفق پایا ہے سارا
پیا پگ پر ملا کر لیائی پیاری　　بسنت کھیلی ہوا رنگ رنگ سنگارا
نبی صدقے بسنت کھیلیا قطب شہ　　رنگیلا ہو رہیا ترلوک سارا

ایک اور نظم میں کہتا ہے:

شاہ کے مندر سعادت کا خبر لیا یا بسنت　　نین پتلیاں کے چمن میں پھول پھل پایا بسنت
سبز سارے نورتن کسوت کیے ہیں رنگ رنگ　　سرو مینا میں سو شبنم کا سرا پایا بسنت

اسی طرح برسات کی ایک نظم میں کہتا ہے کہ بارش کے موسم میں کلیوں کا راج شروع ہوگیا ہے۔ ہری ہری ڈالیوں نے پھولوں کے تاج پہن لیے ہیں اور سکھی مینہ کی بوندوں کا پیالہ ہاتھ میں لیے انتظار کر رہی ہے:

گرجا ہے میگھ سر تھے تازہ ہوا ہے بستاں　　پھولاں کی باس پایا بلبل ہزار دستاں
اے خوش خبر صباتوں لے جا جواں قداں کن　　چمناں کی آرزو میں بیٹھے ہیں مے پرستاں
بے ہوش میرے دل کو بیٹھے اُدھر جلائے　　گلزار ہے عجب او دو لعلِ شکرستاں

محمد قلی کی شاعری کی فضا سر تا سر ہندستانی ہے۔ بقول ڈاکٹر زور، ہندوستان سے باہر اُس کے لیے بہت کم موہنی تھی۔ اس لیے حرم میں مسلمان محلات کے علاوہ ہندو رانیوں کی بھی ایک بڑی تعداد موجود تھی۔ چچلم کی ہندو رقاصہ بھاگ متی سے اس کے عشق کی کہانی آج تک مشہور ہے۔

ایک جگہ وہ لکھتا ہے کہ میرا خمیر محبت سے گوندھا گیا ہے۔ اور میں پیدا ہی عشق و عاشقی کے لیے ہوا تھا۔ اُسے حسن کے طربیہ وجدان کو شعر کے سانچے میں ڈھالنے میں کمال حاصل تھا۔ وہ اپنی نظموں میں رنگ اور رس کی ایسی فضا تیار کر دیتا ہے کہ دیدہ و دل دونوں اس میں جذب ہو جاتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ موجودہ شہر حیدرآباد کو قطب شاہ نے اپنی محبوبہ بھاگ متی کے نام پر بسایا تھا، اور اُس وقت یہ بھاگ نگر کہلاتا تھا۔ بھاگ متی اور دوسری ہندستانی بیگمات کے بارے میں قطب شاہ نے بیسیوں نظمیں لکھی ہیں جن میں سے چند 'بارہ پیاریاں' کے نام سے مشہور ہیں۔ ان میں اُس نے جس محبوب کا ذکر کیا ہے، وہ حسن و شباب کی سرمست موج ہے جس کی رنگینی اور کیف آگینی سے ساری فضا جھوم اٹھی ہے۔ اس کی بے نیازی میں نیاز ہے اور بے التفاتی میں التفات۔ کہیں یہ دکن کی کومل سکھی ہے جس کا رنگ کندنی ہے،

بات کٹاری ہے، اور چوٹی ناگ ہے اور کہیں یہ ہندی گوری ہے، مرگ نینی، امرت بچنی، جو رنگ اور روپ کے باغ کی کلی ہے۔ محمد قلی قطب شاہ کی زبان آج سے چار سو سال پہلے کی زبان ہے۔ اس میں پراناپن تو ہے لیکن یہ لطف و اثر سے خالی نہیں۔ یہ دو شعر سنیے جن پر کرشن بھگتی کی چھوٹ سی پڑتی ہوئی معلوم ہوتی ہے:

گگن کے طبق موتیاں سوں بھری ہوں پیار آرتی تائیں پیو کو ملا منج

پریم کی رنبھا[1] اربسی[2] ہنس ہنس کلیاں نیہہ کی سب کھلاتے ہیں

تجھ مکھ کنول پہ پھرتا ہے بھونرا ہو کر اکاس دیوے پہ جوں پتنگ پھرے بے خبر اکاس

مدن بان ساندے ہے پلکاں تھے چھندسوں کہ جیواں ہرن پر سرک زلف گھالی

سکھی نیہ کے نہالاں پھل کھلے ہیں کہ باس آنند کی جمناتے آئی

محمد قلی کا تصور عشق بھی اس کے ہندستانی ذہن و مزاج کی غمازی کرتا ہے۔ اس کی فضا فارسی شاعری کی عشقیہ فضا سے مختلف ہے۔ وہاں محبوب کا تصور ایک مرقع، ایک تصویر، ایک جھلملاتے ہوئے پردے کے طور پر کیا جاتا تھا جو بے حد رنگین اور دلآویز تو تھا لیکن اس میں جسم کا گداز اور بدن کی آنچ جیسے نہیں تھی۔ اس کے مقابلے پر محمد قلی کی شاعری جنسی جذبہ کے حیاتی لمس سے سرشار نظر آتی ہے۔ یہاں محبت فقط ذہنی تجرید نہیں، وہ محض آسمانوں میں پرواز نہیں کرتی، وہ محض سرو شمشاد کے سایہ اور گل و بلبل کے افسانے سے بھی عبارت نہیں بلکہ اس میں یہاں کی دھرتی کی بو باس، پسینے کی خنکی، ساون کی بوندوں اور رم جھم کا رس بھی شامل ہے۔ یہ زمین کی چیز

1 و 2 رمبھا اور اروشی سورگ کی اپسراؤں کے نام ہیں۔

ہے۔ جذبے کی فراوانی اور محبت کی نشاطگی اور وصال کی بھرپور کیفیت نے اس میں ترفع اور تقدس کی ایک حیاتی و انجذابی شان پیدا کردی ہے جو لفظوں سے ماورا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ جنسی جذبے کی تطہیر و تقدیس ہوگئی ہے اور اس میں عریانیت نام کو بھی نہیں۔ یہ انداز سرتا سر ہندستانی ذہن و مزاج کی دین ہے۔

مختصر یہ کہ دلوں کی دنیا جب تک آباد ہے اور ملے جلے کلچر پر ہمیں جب تک ناز ہے، قطب شاہ کا نام اور کلام ہمارے دلوں میں بسا رہے گا۔ زندگی کی خوبصورتی پر ہمارے اعتبار کو بڑھائے گا اور اس سے جی بھر کے لطف اندوز ہونے کی امنگ پیدا کرتا رہے گا:

انگن کاچ پر موتی جوتی بچھاووں — کہ سائیں کے پھُل پگ اوس اوپر بنائی
چندن ہور عنبر کدم کر لگاؤں — کہ موہن کوں خوش باس تیں میں رجھائی

(ماہنامہ سب رس، جنوری 1971)

مثنوی لورک چندا

قصہ چندائن عہد وسطیٰ کے ہندی ادب کا ایک اہم کارنامہ ہے، لیکن ابھی چند سال پہلے تک یہ گوشۂ گمنامی میں تھا۔ اس قصے کے چند مصور اوراق نیشنل میوزیم دہلی اور کلا بھون بنارس میں ہیں۔ حسن اتفاق سے ملا داؤد کی مثنوی چندائن اور میاں سادھن کی میناست کے نامکمل لیکن قدیم نسخے اردو رسم الخط میں سید حسن عسکری صاحب کو منیر شریف (پٹنہ) کی خانقاہ سے ملے اور انھوں نے ان پر کرنٹ اسٹڈیز پٹنہ اور بہار ریسرچ جرنل میں انگریزی مقالے شائع کیے۔ بعد میں رسالہ معاصر پٹنہ میں بھی ان کے چند مضامین شائع ہوئے۔ ہندی داں طبقے نے ان نسخوں میں بڑی دلچسپی لی اور مختلف کتب خانوں میں مزید نسخوں کی تلاش کا کام جاری ہوا۔ راجستھان اور یو پی میں دو نسخوں کا سراغ ملا۔ چندائن کے چند باتصویر قدیم اجزا لاہور سے ملے۔ اودے شنکر شاستری نے کیتھی لیپی میں چند نسخے تلاش کیے۔ بھوپال کا قدیم باتصویر نسخہ جواب بمبئی میوزیم میں ہے، نسبتاً زیادہ اوراق پر مشتمل ہے۔ ان سارے اجزا کی ترتیب و تصحیح کا کام آگرہ ریسرچ انسٹی ٹیوٹ میں شروع کیا گیا۔ سادھن کی میناست چند سال ہوئے گوالیار سے شائع ہوچکی ہے۔ قصۂ چندائن سے متعلق اردو میں دو روایتیں ملتی ہیں۔ ایک غواصی کی اور دوسری مہدوی کی۔ ان دونوں کا مختصر ذکر میں اپنی کتاب 'ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں' میں کرچکا ہوں (1959)۔ اس وقت چونکہ قصۂ چندائن کے ہندی نسخوں کے علاوہ دوسری زبانوں میں اس کے ترجموں وغیرہ میں خاص دلچسپی لی جارہی ہے، اردو کی ان دو قلمی مثنویوں کا مفصل تعارف کرایا جاتا ہے۔

چندائن کے قصے کو ملا داؤد نے سلطان فیروز شاہ تغلق کے عہد میں 779ھ میں نظم کیا، داؤد نے اپنی مثنوی کی بنیاد غالباً کسی قدیم لوک گیت یا عوامی کتھا پر رکھی اور اسے اودھی زبان میں لکھا۔ مصنف نے یہ کتاب جہاں شاہ پسر خان جہاں مقبول وزیراعظم فیروز شاہ کو پیش کی تھی، مشہور مورخ عبدالقادر بدایونی نے منتخب التواریخ میں اس کا ذکر کیا ہے اور اس مثنوی کی حیرت انگیز مقبولیت کے بارے میں ایک روایت بھی نقل کی ہے کہ دہلی میں واعظ ربانی شیخ تقی الدین اس کے بعض اشعار منبر سے پڑھ کے سنایا کرتے تھے۔ بعض حضرات نے شیخ سے اس مثنوی کے اشعار پڑھنے کا سبب پوچھا تو انھوں نے کہا کہ یہ نہ صرف حقائق و معانی سے پُر ہیں اور اہل شوق و عشق کے وجدان کے موافق ہیں بلکہ بعض آیات قرآنی کی تفسیر کے بھی مطابق ہیں۔[1] اسی مقبولیت کی بنا پر اس قصے کا دوسری زبانوں میں بھی ترجمہ ہوا۔ بنگالی میں اسے سترھویں صدی عیسوی کے ایک مصنف قاضی دولت نے میناست، سادھن سے لے کر لکھا۔[2] رسالہ پٹنہ ہی میں ڈاکٹر امیر حسن عابدی نے قصۂ چندائن سے ماخوذ ایک فارسی مثنوی 'عصمت نامہ' کا تعارف کرایا ہے۔[3] جسے جہانگیر کے عہد میں 'ملک الشعرا حمید' نے 1016ھ مطابق 08-1607 میں لکھا۔ اس کا قلمی نسخہ علی گڑھ یونیورسٹی کے کتب خانے میں محفوظ ہے۔[4]

مثنوی چندائن کا قصہ مختصراً یوں ہے: لورک ایک بہادر گوالا تھا جس کی شادی مینا سے ہوچکی تھی۔ چندائن یا چندا راجا سہدیو کی بیٹی تھی۔ لورک کو اس سے عشق ہوگیا، دلوں کی لاگ یہاں تک بڑھی کہ دونوں بھاگ نکلے، راستے میں لورک کے بھائی نے بہت سمجھایا لیکن وہ نہ مانا۔ چندا کا شوہر مزاحم ہوا اور مارا گیا۔ رات کے

---

1 منتخب التواریخ، جلد اول، ص 250

2 معاصر شمارہ 16، ص 66

3 معاصر شمارہ 17، ص 110

4 ذخیرہ لٹن (فارسی) 111/1

وقت ایک درخت کے نیچے سوتے میں چندا کو سانپ نے ڈس لیا اور وہ مر گئی۔ لورک غربت اور بے بسی کے عالم میں روتا رہا۔ آخر اوجھا کے منتر سے چندا کو پھر زندگی مل گئی۔ ادھر مینا اپنے شوہر لورک کے فراق میں تڑپتی رہی۔ اس دوران میں ایک دلالہ اس کے پاس پہنچی اور لورک کی بے وفائیوں اور موسم کی دلفریبیوں کا ذکر کر کے اس کو اپنے جال میں پھانسنے کی کوشش کرنے لگی، لیکن مینا راہِ وفا پر قائم رہی۔ آخرکار لورک گھر لوٹ آیا اور اپنی خطا پر شرمسار ہوا۔

اردو کی پہلی مثنوی دکھنی شاعر غواصی کے زورِ قلم کا نتیجہ ہے۔ غواصی سلطان عبداللہ قطب شاہ (83-1035ھ) کے زمانے کا شاعر تھا۔ اسے شاہی دربار میں بڑا رسوخ حاصل تھا اور ملک الشعرا کے خطاب سے بھی نوازا گیا۔ زیرنظر مثنوی کے علاوہ اس سے دو اور اہم دکنی مثنویاں 'طوطی نامہ' اور 'سیف الملوک و بدیع الجمال' بھی یادگار ہیں۔ یہ دونوں مثنویاں حیدرآباد سے شائع ہو چکی ہیں۔

غواصی کی مثنوی مینا ستونتی کے دو قلمی نسخے انڈیا آفس لندن[1] میں، ایک کتب خانہ آصفیہ[2] میں، پانچ کتب خانہ سالار جنگ میں[3] اور ایک انجمن ترقی اردو (ہند)[4] کے کتب خانے میں محفوظ ہے۔ یہ مثنوی ابھی زیورِ طبع سے آراستہ نہیں ہوئی۔ انجمن ترقی اردو (ہند) کے فہرست نگار نے اسے کسی دکنی شاعر علی وجودی کی تصنیف بتایا ہے جو صحیح نہیں۔ سید حسن عسکری صاحب نے سالار جنگ میوزیم حیدرآباد کے جس نسخے کا ذکر کیا ہے اور جس کے مصنف کو 'نامعلوم' قرار دیا ہے، وہ غواصی کی یہی مثنوی ہے۔

اس میں اول حمد و نعت ہے، پھر خلفائے راشدین اور حضرت شیخ عبدالقادر

---

1 بلوم ہارٹ، ہندستانی مخطوطات انڈیا آفس لندن، نمبر 77 اور 78

2 فہرست کتب خانہ آصفیہ، جلد 4، نمبر 344

3 توضیحی فہرست مخطوطات اردو، سالار جنگ، ص 591

4 کتب خانہ انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ، قلمی مثنویات 627/72

جیلانی کی مدح ہے۔ آغاز کے اشعار درج کیے جاتے ہیں:

کہوں حمد اے پاک رحمان کا — کہ او حمد ہے نور ایمان کا
جمیع حمد اوس کوں سزاوار ہے — کہ جن جگ کا پیدا کرنہار ہے
او خالق ہے سب خلق کا خاص و عام — او مالک ہے سب ملک کا او تمام
او رازق ہے رزق کا دین ہار — کہ دینے کوں اوس کے کوئی گن شمار

غواصی کا قصہ بنیادی قصے سے ملتا جلتا ہے، کرداروں میں 'مینا نیک نام'، 'لورک گوالا'، 'بالا کنور شیطان' اور 'پیر مختالہ کٹنی' کا ذکر ملتا ہے۔ البتہ جزئیات میں کسی حد تک اختلاف ہے۔ غواصی کے ہاں قصہ یوں ہے کہ بادشاہ بالا کنور کی بیٹی چندا ایک گوالے لورک نامی پر عاشق ہوگئی اور اس کے ساتھ فرار ہونے کی خواہش ظاہر کی:

کہ یک شہر کا تھا بڑا بادشاہ — جہاں گیر عالم میں تھا شہنشاہ
اوسی کے ولایت بہوت شہر تھے — سبھی خلق واں کے بھی دیں دار تھے
اتھی ایک بیٹی جو صورت جمال — اتھا ناؤں اوس کا سو چندا کمال
تھا اوس بادشاہی میں گوال ایک — اسم اوس کا لورک اتھا ناؤں نیک
شہنشاہ کی بیٹی چھجے کے اوپر — کھڑی تھی سو دیکھی اوسے سربسر
کھڑی ہو اشارت کیے اپنا ہات — کتی ہوں بچن سرفرازی کی بات
کہی سن کورو والے اے جان یار — کہ ہوتا ہے تو کورو ہانک خوار
ولے مال سارا یہاں تے جو لوک — ہمیں ہور تمیں مل کے جاویں بلوک

لیکن لورک نے انکار کردیا اور کہا کہ میری بیوی مینا ستونتی صورت اور سیرت کی خوبیوں سے مالا مال ہے:

یو سن کے او نے بات بولیا اوسے — یو مال ہور ملک تو دکھاتی کسے
میرے گھر میں مقبول یک نار ہے — او ستونت ناریاں میں او نار ہے
نا حاجت مجھے چاند اور سور کا — میرے گھر میں شملہ ہے کوہ طور کا
اپس گل کے پھول مال کوں توڑنا — اوسے چھوڑ کے کیوں تجے لوڑنا

یو سن بات چندا کہی استوار ۔۔۔ اپے ہو خدا تج کوں کرتا ہے خوار

بہرحال زر و جواہر کے لالچ نے کام کیا اور آخر ایک دن لورک چندا کے ساتھ بھاگ گیا:

یو سنیا تو لورک کہا شہ پری ۔۔۔ پکڑ ہات میرا کرم تو کری
توں چندا میں لورک ہوں نوکر تیرا ۔۔۔ بلا ورد کروں تجھ اوپر جیو میرا
گئے دونوں ملا یوں بات کھٹ (کذا) ۔۔۔ لیے مال ہور چل دئے واں تے اٹھ
لے چندا کو چوری سوں باہر ہوا ۔۔۔ سو او غلبلا جگ میں ظاہر ہوا
او گوال لورک سو ناپاک ذات ۔۔۔ گیا شاہ زادی کوں لے رات رات

پیچھے لورک کی بیوی مینا فراق میں تڑپنے لگی:

اپس کوں تو دک میں ملانے لگی ۔۔۔ تمام روپ اپنا جلانے لگی

راجا بالا کنور نے چندا کا انتقام مینا سے لینا چاہا اور کٹنی کے ذریعے اس کے وصال کا طالب ہوا مینا راست کردار اور باعصمت تھی، راضی نہ ہوئی:

او لورک سو میرا ہے بالا کنوار ۔۔۔ بلا دور کروں بادشاہی ہزار
سجن بن مجھے پھول کانٹے دسیں ۔۔۔ سو کانٹے کوں کئی لاک پھانٹے دسیں
مجے خاص کسوت سے کفن بھلا ۔۔۔ بورے کام تے کاٹ لینا گلا
مجے ہان ہے زار کاجل حرام ۔۔۔ دیسے خوب کھانا انگارے تمام
نہ کو بات کر آج تے یو دراز ۔۔۔ ڈوبانے کوں منگتی ہے من کا جہاز
دوتی سن کے بولی نکو کر یو بات ۔۔۔ ستم ہو کے کرتی توں اپنے سات
تو اکثر گندی ہو جنم کھوئے گی ۔۔۔ بورا کھا بوری گود میں سوئے گی
جو سودے گی نزدیک توں شاہ کے ۔۔۔ دیسے سور جوں گود میں ماہ کے
کہاں تج کوں او مملکت مال و زر ۔۔۔ ناسمجھی کبھی توں حیوان اس کا قدر
مشہور بات ہے جہل سوں سنگ نا بھائے ۔۔۔ بے علتاں جائے عادت نہ جائے (کذا)

آخر ہار کر بالا کنور نے لورک کو خط لکھا اور اُسے بلا بھیجا، چندا کو اس کے جرم

کی سزا دی اور مینا کی عزت افزائی کی:

وہی ست دیا ہور محنت دیا مشقت دیا ہور محنت دیا
الٰہی کیا جب کرم کی نظر رکھیا شرم سوں او دونو نار و نر
تو ستار رکھتا ہے ست اس وزا ہیں دنیا میں عالم سو کئی کئی وزا
تیری مغفرت سوں انو کوں بچا توں دانا ہے سبحان رب ہے سچا
کیا نظم قصہ کا نابات گھول سنو خوب یاراں نزاکت کے بول
کہیں عیب اس میں جو دیکھو تمیں ستر عیب سوں اس کو ڈھانکو تمیں[1]

غواصی کی مثنوی میں مینا اور کٹنی کی گفتگو بارہ ماسے کے پیرائے میں نہیں، بلکہ اس میں کئی اخلاقی حکایتیں بیان کی گئی ہیں۔ ایک حکایت تین دوستوں کی ہے جنھیں دولت کے لالچ میں اپنی جان گنوانی پڑی۔ ایک حکایت 'دختر درویش و عادت گدائی' سے متعلق ہے، بعض جگہ نصیحتیں کی ہیں مثلاً والدین کو اپنے بچوں کو نیک صحبت میں رکھنا چاہیے، اچھی تعلیم دینی چاہیے وغیرہ۔

غواصی نے اپنے ماخذ کا مفصل ذکر نہیں کیا۔ مثنوی کے شروع میں صرف اتنا لکھا ہے:

رسالہ اتھا فارسی میں اول کیا نظم دکھنی ستے بے بدل

جسیا کہ اوپر بیان کیا جاچکا ہے، قصہ چندائن کی اس وقت تک صرف ایک ہی فارسی روایت یعنی عصمت نامہ از حمید دریافت ہوئی ہے۔ مگر غواصی کی مثنوی عصمت نامہ سے ماخوذ نہیں۔ عصمت نامہ میں چندا آخر میں مر جاتی ہے جبکہ غواصی کے ہاں ایسا نہیں ہوتا۔ نیز اس میں بارہ ماسہ بھی نہیں جو قصہ چندائن کا اہم ترین حصہ ہے اور فارسی عصمت نامہ میں بھی موجود ہے۔ عصمت نامہ دراصل ایک صوفیانہ تمثیل ہے جس میں وضاحت کردی گئی ہے کہ لورک خدا ہے، ساتن ابلیس ہے، مینا روح ہے اور نفس دلالہ ہے۔ غواصی کی مثنوی میں ایسی کوئی وضاحت نہیں کی گئی۔ ان امور سے

1 قلمی نسخہ انجمن ترقی اردو (ہند) حوالہ ماقبل

ثابت ہوتا ہے کہ قصہ چندائن سے متعلق فارسی میں حمید کے علاوہ کوئی اور روایت بھی رہی ہوگی جسے غواصی نے اپنا ماخذ بنایا ہوگا۔

اردو کی دوسری منظوم روایت کسی گمنام شاعر مہدوی کی ہے۔ اس مثنوی کا نام 'مینا اور لورک' ہے۔ اس کا قلمی نسخہ کتب خانہ بمبئی یونیورسٹی میں محفوظ ہے۔[1] یہ مثنوی چھ مثنویوں کے ایک مجموعے میں شامل ہے جس میں اس کا نمبر چوتھا ہے۔ مجموعے کے کل صفحات 134 ہیں اور مثنوی مینا اور لورک 44 صفحوں میں آئی ہے۔ اشعار مسلسل درج کر دیے گئے ہیں اور کسی قسم کے ذیلی عنوان قائم نہیں کیے گئے۔ مہدوی کے حالات معلوم نہیں ہو سکے۔ مصنف نے صراحت نہیں کی کہ اس نے قصہ کہاں سے لیا ہے۔ قیاس ہے کہ مصنف کا ماخذ کوئی مقامی روایت رہی ہوگی کیونکہ نفس قصہ کے برقرار رکھنے کے باوجود کرداروں کا پس منظر یکسر بدل گیا ہے۔ غواصی کے ہاں اصل قصے کی مطابق چندا راجا کی بیٹی ہے اور لورک کو گوالا بتایا گیا ہے۔ لیکن مہدوی نے لورک کو بادشاہ کا بیٹا بتایا ہے جس کی شادی راج کماری مینا سے ہو چکی تھی۔ لورک قریبی نگر میں ایک حسین عورت چندا پر عاشق ہوتا ہے اور اس کے ساتھ بھاگ نکلتا ہے، گوالے وغیرہ کا اس میں ذکر ہی نہیں :

سنیا ہوں کہ یک شہر کا تاجدار ۔۔۔ دھری مال ہور مملکت بے شمار
تھا لورک نکر اس کوں بیٹا سپوت ۔۔۔ اتھا راج کا پیار اس پر بہوت
تھا اس کے ہمسایہ راجا گھنیر ۔۔۔ تھی مینا جو بیٹی اوسے بے نظیر
وہم تول اپس میں کئے دوستی ۔۔۔ کئے بھاؤ مینا کا لورک ستی
ادہم سیں دونو اتھے یار ہو ۔۔۔ ہو دلبر اتھے بہوت دلدار ہو
ہو خوش حال دونو کرے راج رام ۔۔۔ اُسی دھات مشغول اتھے صبح شام
کتے اس کے ہم سایہ تھا یک نگر ۔۔۔ تھی چاندا نگر نام بہوت یک سگھر
تھی مشہور رنگ روپ سوں نار او ۔۔۔ سگھر بھاؤ دھرتی تھی چونسار او

1 بمبئی نمبر 45، ص 117

ولے مرد اس کا تھا مورک گنوار — نہ چاندا دھرے مرد پر کچھ پیار
یو تعریف چاندا کی سن سر بسر — تو لورک گیا آپ اس کے نگر
گزر جو کیا اس کے محلاں اوپر — یو دیکھی چھجے پرتے چندا سگھر
یو دونو کی نظراں ہوئی چار چار — تو لورک یو مشتاق ہوکے او نار
گیا لیک مورک نے چاندا نکال — جوانی سو مینا کی کر پائمال
کیا مرد چاندا کا من میں بچار — گئی دبک چاندا ہوا شرمسار

اصل قصے کے مطابق مہدوی کے ہاں بھی ہیروئن مینا ہے اور مصنف نے اس کی اور دلالہ کی گفتگو پر خاصا زور قلم صرف کیا ہے:

کہی بعد ازاں توں اے چنچل انوپ — سہاتا ہے تیرا جوانی کا روپ
کہ میلی رہے توں سورن نہ چین — نہ سر پر سندور ہور کاجل ہے نین
چندر سور تیرے مقابل نہیں — کوئی نار تج سار قابل نہیں
تو چندر بدن ہور دکھ سوں گراں — سبب کیا توں اپس کوں رکھتی ہے راں (کذا)
کہوں کیا میں لورک کوں کچھ دکھ دیا — اپن مل کو چاندا ستی سکھ لیا

مینا ستونتی جواب دیتی ہے:

دغا دینے آئی ہے کٹنی چھنال — بھلا جو اپس ست کوں رکھنا سنبھال
یوں ستونت ست کوں سکی میں پہچان — کہی جوش سوں اپنے دکھ کا بیان
جدھاں تے مجے چھوڑ لورک گیا — تدھاں تے میرے تن میں برہا رہا
بہتے نین دو دوکھ سوں گنگا نمن — سو کس دھات کاجل رہے دو نین
پیا باج جو میں کروں کی سنگار — اوسی وقت ہوئے مج کوں جلتے انگار

سناوے جو پر مرد کوں کوئی گلا — تو او نار جینے تے مرنا بھلا
اگر یونجھ جل جائے جوانی میری — تو ست کی نہ رہسی نشانی میری
نہ میں پوجتی روت ہنگام کوں — کہواتی ہوں ستونت منجہ نام کوں

کبھی گھن گھٹا گرج ساون جو چھائے — کھڑی گھر سہیلیاں بدھاوا کہائے
او ہنگام کی بن کے ہو بلبلاں — او بولیں تو سو دھور ہیں کوئلاں
رجھاتیاں اپس پوُ کوں ہر یک دھات — بسی سیج پر نار پُرشاں سنگات
اکیلی تجے دیک منجے آئے غم — کیتا میں کہوں کھول منجہ میں جنم
یو ہنگام جاوے تو یو پھر نہ آئے — جو کملائے پر پھول کوئی سر نہ بھائے
تجے دیکھ منجہ دل ہوا چاک چاک — کروں فکر ہر وقت پر لاک لاک
رضا دے جو لے آوں بالا کنوار — وفائی کرے ہور دھرے بہوت پیار
ہنسے کھل کھلا جیوں چندر ہو چکور — تو دادر پپیا وو کوکیں جو مور
اکیلی تجے نیند آتی ہے کیوں — پیا بن تجے سیج بھاتی ہے کیوں

مینا جل کر جواب دیتی ہے:

جو منجہ سیس لورک منگاوے اوتار — ترت کاٹ کر دیوں تالاوں بار
جو لورک کرے میری رگ رگ جدا — نہ میں کچھ کہوں اس کوں شاہد خدا
کبھی سچ کہے توں سوں لورک جو آئے — تو آئے براں ساتھ چاندا کوں لائے
ار یک لیاوے تو ہے لاک سک — جو لاوے ہزاراں تو دو لاک سک
اگر منجکوں بولے تو سوکن ہزار — نہ دیکھوں گی میں اس کو انکھیاں پسار
نہ پروا پتنگ کی شمع کچھ دھرے — ولی آپنے ست یو دل سوں مرے
جو پر سیج پر میں کروں گی سنگار — مجھے اس سے بہتر اندھاری مزار

مینا اپنے ماں باپ کو یاد کر کے کہتی ہے کہ کاش انھوں نے مجھے تیرا دودھ ہی نہ پلایا ہوتا:

کتے فرض ما باپ پر ہے چہار — پلائے نیک کا دود اول بچار
دوجا دین کا سب سکاوے طریق — ملا یار اشراف دے اُس شفیق
بھی سکلاوے چوتھی سو چپ رب کی چال — تو ما باپ پر کچھ نہ آوے دلال
مری مائی یو جانتی تھی تمام — تو کیوں منجہ پلائی دود تیرا حرام

حرام کا پیے دود ایک بُند کوئی — تمام فعل اُس میں حرامی کا ہوئی
نکو بول کچھ پھر توں منجہ سوں ایتال — اگر کچھ کہے گی تو دیوں گی نکال

دوتی اس پر دوسری عورتوں کی کہانیاں سناتی ہے اور مینا کو رام کرنے کی کوشش کرتی ہے لیکن مینا کسی طرح راضی نہیں ہوتی :

خداوند رکھے ست رہیا ہے سو یوں — ولے ست رکھے تو رہے نا سو کیوں
کوئی زہر کھاوے تو امرت کرے — کوئی سو جو آوی تو بس طر مرے
کسی (کو) دیا ہات میا نے کتاب — کسی کوں پلا مست کیتا شراب
کسی کوں دیا عقل دانش وری — کسی کوں کیا صف شکن لشکری
کسے ناز و نعمت دیا بے شمار — کسی کوں دَرَد دک دیا آشکار
جو قادر نے قدرت کوں پیدا کیا — بھلے ہور برے کوں سو دکھلا دیا
خدا پر توکل ہے میرا مدام — کہ آخر کوں پڑتا ہے اس ساتھ کام

مینا ثابت قدم نکلی اور بالآخر لورک گھر واپس آ گیا :

یہی بولتی تھی دوتی سوں سگھر — سو اتنے میں لیائی سکی یک خبر
خبر پا کو مینا کے لورک ہو شاد — مشقت کوں راحت دیا من مراد
یکا یک اتنے میں یوں سر بسر — بٹھا آکو لورک سو مندھر بھتر
لورک آکر مینا کے پکریا قدم — رکھی ست توں اپنا بھی میری شرم
پری نیک ناموں میں تو نیک نام — کہ پرتھم پہ تیرا چلے ست تمام
توں کہتی اپس کا ہے منجہ پر اُپار — عمر ساری تیرا ہوں میں شرمسار
جو مینا کا قصہ سنیا کان دھر — کہا تیرا احسان ہے منجہ اوپر

مہدوی نے قصے میں کسی حد تک تبدیلی کردی ہے۔ گوالے کا ذکر سرے سے اڑا دیا ہے۔ لورک کو شہزادہ بتایا ہے اور مینا کو شہزادی، لیکن قصے کے جزئیات خصوصاً دوتی کی باتوں، والدین کو نصیحت وغیرہ کے بیان میں اس قدر مشابہت ہے کہ گمان ہوتا ہے کہ مہدوی کی نظر سے غواصی کی مثنوی گزر چکی تھی۔

مہدوی اور غواصی کی مثنویوں میں تقریباً ایک صدی کا فرق ہے۔ یہ فرق دونوں کی زبان میں نمایاں طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ پھر بھی مہدوی کی زبان اتنی صاف نہیں کہ عام پڑھنے والا اس سے پوری طرح لطف اندوز ہوسکے۔ خاتمہ ان اشعار پر ہوا ہے:

کہا ست سو مینا کا یو مہدوی دیا تس کوں مینا کی حجت قوی
کیا ست کا گفتار پورا تمام محمد نبی پر درود ہور سلام
الٰہی بخش توں پڑنہار کوں
روزی کر توں جنت لکھنہار کوں

ترقیمے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ نسخہ نواب خیرالدین صمصام الدولہ بہادر جنگ کے حکم سے تیار کیا گیا اور پانچ ذی قعدہ 1188ھ میں میلا د پور مند میں ختم ہوا۔

(اس مقالے کے بعض اجزا اورینٹل کانفرنس منعقدہ سری نگر 1962 میں پڑھے گئے)

(نوائے ادب، بمبئی، اکتوبر 1964)

امریکہ و کنیڈا کے

کتب خانوں میں اردو مخطوطات

مجھے پہلی مرتبہ 1963 میں امریکہ جانے کا اتفاق ہوا، اور دوسری مرتبہ 1967، دونوں مرتبہ جہاں جہاں گیا اور جس یونیورسٹی میں بھی پہنچا وہاں کے خاص خاص ذخیروں میں مجھے اردو مخطوطات کی تلاش رہی۔ امریکہ میں اردو سے دلچسپی چونکہ ابھی نئی نئی ہے، اور امریکہ و ہندستان کے اس نوع کے تعلقات بھی نہیں رہے جو برطانیہ یا بعض دوسرے یورپی ملکوں کے بوجوہ ہم سے رہے ہیں، اس لیے امریکی کتاب خانوں میں اردو مخطوطات کی تعداد بہت کم ہے۔ جتنے بھی مخطوطات ملتے ہیں انھیں بعض علم دوست حضرات نے لندن یا ہندستان کے مختلف شہروں سے محض اپنے جذبۂ شوق کی بنا پر خریدا ہے، گویا یہ اس علمی 'لوٹ' کا حصہ نہیں، جس سے انڈیا آفس اور برٹش میوزیم کے کتاب خانے ہندستانی نوادر سے بھرے گئے ہیں۔ ذیل میں ان مخطوطات کے بارے میں ضروری معلومات پیش کی جارہی ہیں۔ اس فہرست میں کنیڈا کو بھی شامل کرلیا گیا ہے تاکہ اردو مخطوطات کے سلسلے میں مغربی کرۂ ارض کی مکمل تصویر سامنے آجائے۔ اردو کی ہمہ گیری کا یہ پہلو کچھ کم اہم نہیں کہ یورپ تو یورپ، دنیا کی دوسری طرف بھی اس زبان کے مخطوطات مل جاتے ہیں۔

امریکی کتاب خانوں میں مشرقی مخطوطات کا سب سے اہم ذخیرہ پرنسٹن یونیورسٹی میں ہے۔ عرب اقوام کے شہرۂ آفاق مورخ پروفیسر حتّی کا تعلق اسی پرنسٹن سے رہا ہے۔ یہاں عربی فارسی مخطوطات بھی بڑی تعداد میں محفوظ ہیں۔ ان میں

ظفرنامہ کا وہ نسخہ بھی ہے جسے بہزادہ نے مصور کیا تھا اور جس پر اکبر اور جہانگیر اور شاہجہاں کی تحریریں ہیں۔ اکبر کی تحریر کا دنیا بھر میں یہ واحد نمونہ قرار دیا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ یہاں 868ھ کا لکھا ہوا رباعیات عمر خیام کا نسخہ بھی ہے جو تاریخی تقدم کے اعتبار سے دنیا میں چوتھا سمجھا جاتا ہے۔ فتاحی نیشاپوری کے قصۂ حسن و دل کا جو وجہی کی سب رس کا ماخذ ہے، ایک نسخہ بھی مصنف کے انتقال کے پندرہ برس کے اندر کا لکھا ہوا موجود ہے۔ مغل تصاویر کا ایک نہایت عمدہ البم بھی یہاں موجود ہے جس میں سترھویں اور اٹھارھویں صدی کے بیشتر ہندستانی مصوروں اور خطاطوں کے فن کے نمونے شامل ہیں۔ اردو مخطوطات میں کلیات سودا کا ایک مکمل اور بے حد حسین نسخہ قابل ذکر ہے جس کا تفصیلی تعارف الگ سے ایک مضمون میں کرایا جائے گا۔ ہارورڈ یونیورسٹی میں عربی اور فارسی اور مشی گن میں فارسی مخطوطات کی بڑی تعداد محفوظ ہے، لیکن ہارورڈ میں اردو کا صرف ایک مخطوطہ ملا۔ البتہ فلاڈلفیا کی فری لائبریری کے ذخیرۂ جان فریڈرک لوئی میں پانچ اردو مخطوطات ملے جن میں نصرتی کی گلشن عشق کا ایک مکمل نسخہ بھی ہے جسے بڑے اہتمام سے تیار کروایا گیا تھا۔ اسی لائبریری میں امریکہ میں مغل تصاویر کا غالباً سب سے بڑا ذخیرہ محفوظ ہے جن کی تعداد تین سو سے کسی طرح کم نہ ہوگی۔ میک گل یونیورسٹی کنیڈا میں اردو کے سات مخطوطات دستیاب ہوئے۔ یہاں اردو مخطوطات کی تعداد پروفیسر محمد عبدالرحمٰن بارکر کی دلچسپی کے باعث بڑھ رہی ہے۔

ذیل میں پروفیسر بارکر اور پروفیسر بروس پرے (برکلے کیلیفورنیا) کے ذاتی اردو مخطوطات کا ذکر بھی کر دیا گیا ہے۔

(1) پرنسٹن یونیورسٹی : ذخیرۂ گیرٹ

1۔ میرزا محمد رفیع سودا، نستعلیق، اوراق : 455، سائز : 22x36.2 سم۔ دو کالمی؛ 13 سطری۔ سات رنگین تصاویر۔ یہ نسخہ لندن میں کوارلیش سے حاصل کیا گیا

تھا۔ نمبر شمار G 83

2۔ سعادت یار خاں رنگین : ایجاد رنگین، نستعلیق، اوراق : 38، سائز 12.9 x 23.6 سم دو کالمی؛ 13 سطری، آغاز : بسم اللہ ... / ہو سکے ہے حمد کب اس پاک کی / / پاک کی جس نے یہ صورت خاک کی / ، / سوخت ہوں جس جا ملائک کے بھی پر / ، / اس جگہ میں کر دیا اس کا گزر /۔
ترقیمہ : تصنیف سعادت یار خاں رنگین ولد محکم الدولہ طہماس جنگ بیگ خاں اعتقاد جنگ بہادر، نمبر : W 108 B

3۔ مولانا محمد اسمٰعیل : تقویۃ الایمان، نستعلیق، اوراق : 170، سائز : 15.2x32.6 سم۔ 8 سطری، آغاز : بسم اللہ ... / الٰہی ہزار ہزار شکر تیری ذات پاک کو کہ ہم کو تو نے ہزاروں ... /
خاتمہ : تمت تمام شد۔ ہذہ الرسالۃ تقویۃ الایمان من تصنیف مولانا محمد اسمٰعیل صاحب بدست خط بندہ اضعف العباد سید جمال علی شاگرد میا (کذا)، محمد جان صاحب مرحوم غفراللہ تم تم تم
نمبر: W 114

4۔ احمد حسن فدا و جمالی : حیات عبدالقادر جیلانی، مکتوبہ 1284ھ از احمد حسن، نستعلیق، اوراق : 35، سائز : 12.4 x 21.1 سم، 15 سطری،
آغاز : بسم اللہ ... حمد و ثنای او کہ تواند شمار کرد یا کیست آنکہ شکر یکے از ہزار کرد۔
ترقیمہ : ایں رسالۂ متبرکہ از جناب فیض مآب مخدومی و استاذی حضرت مولوی محمد نعمت اللہ ... دستیاب شدہ و بتاریخ بست و نہم 29 شہر ذیحجہ الحرام 1284ھ المقدس باتمام رسیدہ و انا الکاتب العاصی احمد حسن ... نمبر: W 37

5۔ رازی۔ تحفۃ نصائح بالفارسیہ یوسف، نستعلیق۔ اوراق : 55، مکتوبہ 1040ھ
آغاز : بسم اللہ... توحید باری ...

بولوں صفت میں بے گنت اس خالق جن و بشر نر دھار کر اسماں رکھیا تارے
سُرج چندا قمر (کذا)
(دکنی میں فارسی اشعار کا ترجمہ ساتھ ساتھ درج کردیا ہے)
خاتمہ: دسواں ربیع آخر تھا، وقتِ صبح، دن تھا جندر
تحفہ ہے اصل یہ فارسی سب ترجمہ دکنی کیا
نمبر: ELS 1453

6۔ شاہ حسین حسینی بھکری خدا نما۔ جھولن ہائے شاہ حسین، نستعلیق۔ اوراق: 13،
سائز: 19.7 x 11.6 سم، 17 سطری
آغاز: بسم اللہ... حسین راہ باریک فقر کی مرشد وراں کوئی نہیں پاوے
ترقیمہ: شاہ حسین حسینی ہدایت بون پی (کذا)... نہیں ہے۔ (کرم خوردہ)
نمبر: W 19

اس کتاب کے ساتھ تین مخطوطات فارسی کے ہیں۔ ان کے بعد منظوم نسخے دوا کے ہیں اور آخر میں دو اردو مخطوطات ہیں۔ پہلا ناقص الآخر داستان ہے جس کو شیخ صالح محمد عثمانی نے امیر خسرو کی کتاب سے ترجمہ کیا "سلیس ہندستانی میں تاکہ یادگار رہے۔": اگلے زمانے میں ایک حکیم دانا نے ایک پُتلی ایسی بنائی کہ اگر اس کے سامنے کوئی شخص اچنبھے کی بات یا کچھ محال خلافِ قیاس کہے، تو وہ قہقہے مار کر بے اختیار ہنس پڑا کرے۔ اپنے شہر کے بادشاہ کے پاس لے گیا...
خاتمہ: جب تلک خوب آزما نہ لیجیے اور دس بیس مرتبہ اپنی آنکھوں سے نہ دیکھیے، جب لگ سزا نہ دیجیے۔ اوراق 163-114

7۔ امام الدین: ورق 185 سے 187 تک پنچھی نامہ ہے۔
آغاز: تیں... ذکر دیکھ اپنے تن منے کرتوں فکر
تجھ میں ہے وہ کون پنچھی بوجھ لے بھید یہ مرشد سے اپنے پوچھ لے

خاتمہ: ہے امام الدین سے تصنیف یو طعنہ کش ہونا مناسب ....
کر دعا میری اجابت اے صنم رکھ امید تجھ سے کیا ہوں یہ ختم

8۔ نامعلوم۔ طب ہندی (منظوم)، نستعلیق۔ اوراق : 55۔ 25 x 15 سم، دو کالمی، 15 سطر، کرم خوردہ، مجلد

آغاز : بسم اللہ ... اول حمد حق، بعد نعت رسول — درود آل و اصحاب پر ہے نزول...

خاتمہ : تمام شد طب ہندی تمام شد

نمبر : W 56-57

9۔ شاہ علی محمد معشوق اللہ، دیوان جواہر : اسراراللہ، مکتوبہ 1170ھ، کاتب عبدالرحمٰن، نستعلیق، اوراق : 116، سائز : 16 x 7.7 سم، دو کالمی، 11 سطری

کلام صوفیانہ ہے اور زبان میں گجری کا پٹ شامل ہے۔ کرم خوردہ، مجلد۔ سرورق پر کسی عمر خاں کی مہر لگی ہوئی ہے۔

آغاز : بسم اللہ ... الحمدللہ رب العالمین والعاقبۃ للمتقین والصلوۃ

باب الالف مکاشفہ نکتہ اول : /آپیں کھیلوں آپ کھلاؤں/ اپیں اپس لے گل لاؤں/

نکتہ دوم : /میرا ناتا مجھ ات بھاوے/ میرا جیو مجھے پر چاوے/

ترقیمہ : بتاریخ 22 بیست و دوم شہر ربیع الاول سنہ یک ہزار یک صد و ہفتاد نبوی مقدس در سلطنت سنہ 3، عالمگیر ثانی دیوان جواہرالاسرار من تصنیف حضرت شاہ علی محمد معشوق اللہ قدس سرہ، العزیز، بخط زشت ہیچمدان عبدالرحمٰن المعروف الآفاق والوفاق بندۂ اخلاق میر محمد ... تحریر یافت۔

نمبر W 75۔ اس مخطوطہ کی ایک اور نقل نمبر W 40 پر موجود ہے جو 1039ھ کی مکتوبہ ہے لیکن ناقص الاول ہے۔

10۔ نامعلوم، روضۂ منورہ، نستعلیق خط۔ کاغذ ولایتی، عنوانات شنگرفی۔

آغاز : احوال خلاصہ بانو بیگم مخاطب بمتاز محل عرف تاج بی بی اہلیہ شاہجہاں بادشاہ غازی، اور جو بیٹی اعتمادالدولہ کی اور بیٹی آصف خاں وزیر کی اور احوال سکندرہ اور موتی مسجد قلعہ اکبرآباد اور فتح پور سیکری اور نام کاریگران اور نام سنگ ہائے طرح بہ طرح اور تعداد مشاہیر کاریگرانِ روضہ کی۔

تعداد اوراق : 33، آخر میں بعض بیگمات کا احوال ہے۔

خاتمہ : بابت مزدوری کاریگران ملازمان روضہ منورہ صرف شدند۔ رقم۔

نمبر: 3024

11۔ نامعلوم، جنگ نامہ رستم و سہراب، موافق شاہ نامہ۔ نستعلیق خط، کاغذ دیسی قدیم، عنوانات شنگرفی، زبان دکنی ہے۔ تعداد اوراق 72 ہے۔

آغاز : /خدا کوں سزاوار حمد و ثنا/ کہ پیدا کیا جس نے یہ ارض و سما/ کیا عرش و کرسی ستارے فلک/ زمیں آسماں جن و حور و ملک/ کیا خاک و باد آب و آتش ستی/ جماد و نبادات اور حیواں سبی/

خاتمہ : /اس طرح ہر آن روتے اُٹھے/ مکھ انجھواں کے پانی سوں دھوتے اُٹھے/ غرض جب تلک جی و بدحال جی/ پس از مرگ سہراب یک سال جی (کذا)۔

نمبر: 3913

12۔ مغل تصاویر کا البم : اس میں ہندستانی اور ایرانی مصوری کے 55 نمونے 28 x 48.5 سم کے سائز میں ہیں۔ تصاویر سترھویں اٹھارھویں صدی کی ہیں۔ بعض جگہ مصوروں کا نام مع تاریخ درج ہے۔ تقریباً نصف نمونے اُس دور کی خطاطی کے ہیں؛ باقی رنگین تصاویر ہیں۔ تصویر نمبر 3 میں سرمد کو داراشکوہ کے ساتھ دکھایا گیا ہے۔ تصویر نمبر 11 کے نیچے حضرت نظام الدین اولیا کا نام لکھا ہے۔ ایک تصویر میں مندرجہ ذیل صوفیہ دکھائے گئے ہیں۔ شاہ شرف علی بوعلی قلندر؛ غوث الاعظم؛ معین الدین چشتی؛ قطب الاقطاب؛ شیخ فرید۔ تصویر نمبر

21 میں دکنی چندر بدن اپنی دو خادماؤں کے ساتھ کھڑی ہے اور مہیار اس کے قدموں پر جھکا ہوا ہے۔ کئی تصویریں شمالی ہندوستان کے مغل بادشاہوں کی ہیں اور چند دکنی بادشاہوں کی۔ **نمبر G 102**

(2) فری لائبریری فلاڈلفیا۔ ذخیرۂ جان فریڈرک لوئی

13۔ نصرتی۔ گلشن عشق، نستعلیق، تعداد اوراق : 204، سائز : "11.5 x " 7۔ 214 تصاویر۔ مجلد مطلا اور مصور نسخہ ہے۔ جدول سرخ، سیاہ اور سنہرے رنگ کی ہے۔ لوح سنہرے اور نیلے رنگ میں ہے۔ یہ نسخہ راجہ کشن راج بہادر کے لیے خوش نویس محمد غوث نے تیار کیا۔ مکتوبہ 1231ھ

آغاز : /صفت اس کی قدرت کی اول سراؤں/ دھریا جسی یو گلشن عشق ناؤں/

(تصویروں کا سنہری کام ایسا عمدہ ہے کہ دو صدیاں گزرنے پر بھی اس کی چمک دمک میں فرق نہیں آیا۔ تصاویر اس زمانے کے کسی اہم مصور کے موقلم کا نتیجہ معلوم ہوتی ہیں۔ پہلی تصویر پورے صفحے پر ہے جس میں ایک شخص دیوان خانے میں بیٹھا شعر لکھ رہا ہے۔ غالبًا یہ نصرتی کی تصویر ہے۔ دوسری تصویر سلطان علی عادل شاہ کے دربار کی ہے)۔

نمبر: 98

14۔ نامعلوم۔ مجموعۂ حکایات، نستعلیق، تعداد اوراق : 43، سائز : "7.9 x "9.2، 9 سطری، مکتوبہ 1251ھ، 14 رنگین تصاویر۔ پہلے ورق پر کسی آغا فصاحت علی کے دستخط ہیں، جن کا تعلق بنارس سے تھا۔

آغاز : حکایات کہتے ہیں کہ ہندوستان میں ایک بادشاہ معلٰی جاہ رہتا تھا۔ قضارا ایک روز کہیں واسطے دل بہلانے کے بالا خانے کی سقف پر سیر فرما ہوا۔ دیکھتا کیا ہے کہ ایک عورت شکیلہ اپنے گھر کے صحن میں بال سکھاتی کھڑی ہے۔

ترقیمہ : تمت تمام شد ایں کتاب نقلیات برائے مطالعہ راجہ ... کالکا پرشاد ...

بہ خط آنندی پرشاد ولد خوب چند منشی بتاریخ ہفدہم ماہ جمادی الثانی 1251ھ، بصورت اتمام یافت۔

نمبر: 99

15۔ نرائن داس، بھگت مال یا مجموعہ بھگت مال۔ شکست آمیز نستعلیق۔ تعداد اوراق 127، سائز "6.1 x "3.5، 13-18 سطری، مکتوبہ: 1211ھ، مصور و مجلد۔

آغاز: رام، مال پت بشن سوکیشو کرسن گوپال گوبردھن دھاری الخ

مندرجات متفرق ہیں۔ کچھ حصہ فارسی میں بھی ہے۔ اگرچہ زیادہ تر زبان ہندستانی ہے۔ اسی کے ساتھ بھگت مال کی پر یہ داس کی لکھی ہوئی شرح بھی شامل ہے۔

ورق 1-24 تک دیال داس کی کتابت کی ہوئی ایک نظم ہے اور ورق 53 سے 127 تک کرشن کی تعریف میں دوہے ہیں۔ یہ نسخہ کسی آلیور ہنری پرکنز (Oliver Henry Perkins) کی ملکیت رہ چکا ہے۔ **نمبر: 100**

16۔ میر حسن، مثنوی سحرالبیان کے چند اوراق۔ نستعلیق، سائز: "6 x "12، 17 سطری۔ کرم خوردہ۔ کل اوراق: 22، تصاویر 16

17۔ میر حسن۔ مثنوی گلزار ارم، نستعلیق، مطلا و مصور، بے حد حسین نسخہ۔ شروع میں میر حسن کی تصویر ہے؛ نیز ایک تصویر آصف الدولہ کی اور ایک شجاع الدولہ کی ہے۔ اس کے بعد فیض آباد کے بازاروں، ترپولیا اور وہاں کی رنڈیوں کی تصاویر ہیں۔ مکتوبہ: 1822ء، 11 سطری، جلد چرمی۔

آغاز: / خداوندا کہوں میں کیا زبانی / کھلا ہے تجھ پہ سب راز نہانی / ... ...
... / ... ... / ہجوم ماہرویاں اس قدر تھا / کہ مجھ کو دل جانے کا ڈر تھا /

خاتمہ: کہ تاریخ اس کی گلزار ارم ہے۔

یہ نسخہ کسی لالہ لچھمن داس کے لیے تیار کیا گیا تھا۔ پولک (H.L. Pollack) کے دستخطوں کے نیچے 1844 کا سنہ درج ہے۔

فری لائبریری، فلاڈلفیا میں مغل تصاویر کا بھی نہایت عمدہ ذخیرہ ہے۔ ان کی تعداد تین سو کے لگ بھگ ہوگی۔ بعض کی نشاندہی ممکن نہیں، لیکن زیادہ تر پر نام لکھے ہوئے ہیں؛ ان میں سے چند مشہور شخصیتوں کے نام یہ ہیں :

(1) خواجہ نظام الدین اولیا (نمبر شمار M 195)؛ (2) سعادت علی خاں برہان الملک (M 286, M 255, M 253)؛ (3) قمرالدین خاں اعتمادالدولہ (M287)؛ (4) شجاع الدین محمد خاں (M 288)؛ (5) سراج الدولہ (M 289)؛ (6)صفدر جنگ (M 289)؛ (7) نجم الدولہ (M 293)؛ (8) ملکہ زمانی و محمد شاہ رنگیلا (M 350)؛ (9) شجاع الدولہ (M 35ر)؛ (10) مظفر جنگ (M 402)؛ (11) سورج مل جاٹ (M 433)؛ (12) قطب الدین بختیار کاکی (M 460)؛ (13)احمد خاں بنگش (M 476)؛ (14) حافظ (M 497)۔

فلاڈلفیا کے فری میوزیز میں مندرجۂ ذیل تصاویر ہیں :

(1) صفدر جنگ (07.233)، (2) اعتمادالدولہ (07.253 ۔ 1559 ۔ S.10 ۔ 48.20)؛ (3) خان خاناں (39.50)؛ (4)ذوالفقار الدولہ (07.268)؛ (5)حضرت سید محی الدین بادشاہ قادری بن حضرت سید شاہ درویش محی الدین قادری وفرزند حضرت محی الدین بادشاہ قادری (07.621)۔

(3) میکگل یونیورسٹی : بلیکر وڈ لائبریری : ذخیرہ کیسی ڈ ڈ

18۔ میر حسن، مثنوی سحرالبیان، نستعلیق، تعداد اوراق : 77، سائز : "8.4" x 5.5۔ دو کالمی، 14 سطری، مکتوبہ : 1255ھ، کاتب گوپی پرشاد، مجلد۔ پہلا ورق نہیں ہے۔نمبر: 232

19۔ میر یار علی جان صاحب۔ دیوان جان صاحب، نستعلیق، تعداد اوراق : 97۔ سائز : "6.6" x 10.25۔ دو کالمی، 15-14 سطری، 1255ھ، مجلد

آغاز : /شان میں اللہ کی مطلع ہو وہ دیوان کا/ جیسے بسم اللہ پھاٹک ہے

بواقر آن کا/
خاتمہ: اجی اس کی تاریخ بیت الشفا ہے/ یہ دیوان چاہت کا نسخہ ہے باجی/
ترقیمہ: بفضلہٖ تعالی نسخۂ ہذا موسوم بہ دیوان جان صاحب میر یار علی بتاریخ سوم ماہ بھادوں 1255 فصلی روز پنج شنبہ ... بخط خام بندہ گوبند لعل بلدہ عظیم آباد صورت اختتام پذیر یافت۔
نمبر: 233

20۔ ناسخ۔ دیوان ناسخ، نستعلیق، تعداد اوراق : 87، سائز : "6.4" x 9.5۔ دو کالمی 14-16 سطری، مجلد۔
نمبر: 237

21۔ عبرت و عشرت۔ مثنوی شمع و پروانہ (پدماوت)، نستعلیق، اوراق : 171، سائز : "10.75" x 6.5، دو کالمی، 13 سطری، مکتوبہ 1250ھ، مجلد
آغاز: دیباچۂ کتاب ... حمد سپاس بے قیاس، خاص بنام اس ناظم دیوان ...
خاتمہ: 1835ء حسب فرمائش سید اشرف علی رضوی ساکن بریلی بپاس خاطر ... راجہ خیراتی لعل ...
نمبر: 234

22۔ حیدر بلگرامی۔ اسرار الاطباء، نستعلیق، تعداد اوراق : 48، سائز : 12.4 x 6 x 7، 15 سطری، مجلد، اوسلر لائبریری، **نمبر: 1 - OL 7785**

23۔ نامعلوم۔ نصیحت المسلمین، نستعلیق، تعداد اوراق : 44، سائز : 4.9 x 7.9۔ 19 سطری۔ مجلد۔ اس کتاب میں مسلمانوں کو بدعتوں اور غیر اسلامی رسم و رواج سے بچانے کے لیے ہدایت درج ہیں۔ ناقص الآخر۔
آغاز: سبحان اللہ کیا شان ہے تیری کہ بغیر مدد دوسرے کی اتنی بڑی ...
خاتمہ: شمشیر ہے قاطع اور مٹانا تاریکیوں بدعت کے ایک بدعت ہے آفتاب ہے لامع اس واسطے ...

نمبر: 235

24۔ نامعلوم۔ برق لامع، خاتمے پر دو سنہ درج ہیں۔ 1815 / 1230 اور 1246 / 1850۔ مکتوبہ: 1243ھ، اوراق: 71، سائز: 9.5 x 6، 11 سطری۔ مجلد، کتاب میں شیعی نقطۂ نظر سے شیعہ سنی اختلافات کی بحث ہے۔

آغاز: / بس ... خدائے حی و قیوم/ پس از نعتِ رسولِ پاک و معصوم/

خاتمہ: / کہی تاریخ تو خورشید طالع / مگر ہے نام اس کا برق لامع / 1230ھ

تمام شد کتاب برق لامع در ردِ سیف قاطع۔ بتاریخ دوم ماہ صفر 1243ھ

نمبر: 236

(4) کنیڈا: میکگل: ڈاکٹر محمد عبدالرحمٰن بارکر (ذاتی)

25۔ بھگونت رائے راحت کاکوری۔ مثنوی نل و دمن۔ نستعلیق، اوراق: 57، سائز: "5.5 x "7.3۔ آغاز و خاتمہ نہیں ہے۔

26۔ نیر لکھنوی (؟ مرزا احسن عسکری نیر لکھنوی)۔ دیوان نیر، یہ غالباً شاعر کا اپنا نسخہ تھا۔ جابجا اصلاحیں اور اضافے ہیں۔ صفحات: 250، شکستہ، دیوان پر مندرجۂ ذیل مہریں لگی ہوئی ہیں:

(1) اعتقادالدولہ، مجاہدالملک، حسین علی خاں بہادر محبت جنگ بن عمادالدولہ، معین الملک، جعفر علی خاں بہادر۔ 1258ھ (2) معجزالدولہ، افضل الملک، احمد علی خان بہادر سہراب جنگ (3) شریف الدولہ، ضیاء الملک امانت علی خان بہادر، بابر جنگ

27۔ محمد ارشاد حسین خاں، دیوانِ ارشاد (ارشاد شاگرد حضرت حکیم لکھنوی)، اشعار پر 1327ھ سے 1354ھ کی تاریخیں درج ہیں۔ نستعلیق۔ سائز: "13.5 x "8.5

28۔ انشا۔ کلیات میر انشاء اللہ خاں انشا۔ خاتمہ کے الفاظ ''تمام شد کلیات میر انشاء اللہ خاں مرحوم'' سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ نقل انشا کے انتقال کے بعد تیار کی

گئی۔ نستعلیق۔ اوراق : 323۔ 15 - 11 سطری، سائز : "7.5 x "10.5۔
مندرجات : غزلیات فارسی؛ مثنوی شیر و برنج؛ قصائد؛ دیوان ہندی؛ رباعیات؛ قطعات دیوان بے نقط۔ ترکی۔ پنجابی۔ پشتو، مزید مثنویات، دیوان ریختی۔

29۔ میر حسن۔ سحرالبیان، مکتوبہ 1211ھ، اوراق : 95، 13-11 سطری۔ نستعلیق، سائز: "5.75 " 7.5

30۔ میر حسن، سحرالبیان (مصور نسخہ) مکتوبہ 1211ھ، بخط روشن علی ساکن قصبہ ردولی

31۔ گل بکاؤلی

32۔ گلزار خلیل

33۔ باغ و بہار، مکتوبہ 1263ھ

34۔ مثنوی تولد نامہ، نسخ، سائز: "6 x " 8، 3 جمادی الاول 1136ھ

مثنوی کی زبان دکنی ہے۔ شاعر کا نام معلوم نہیں ہوسکا۔ شروع میں چند اشعار اورنگ زیب کی مدح میں ہیں۔

آغاز : ایں قصہ تولد نامہ از حضرت پیغمبر صلی اللہ علیہ وسلم۔

بیچ کے اشعار : / پکار یا محمد کوں ہو لاعلاج / دعا کر مسلماں ہوا نیک آج/ خلاص ہو کہ تجھوں نکر سوں بدی / نہ پھر سوں تیرے دیں سوں اب کدی / ہوا مستجاب او دعا جب کیے/ علالت سوں اس کوں خلاصی دیے/ شہادت کا کلمہ کہیا تب قرار/ شریعت پہ چلنے ہوا استوار/

خاتمہ : تمت الکتاب تولد نامہ حضرت محمد مصطفےٰ صلی اللہ علیہ وآلہ وصلم کاتب الحروف فقیر محمد ولد شکور محمد لنکاہ ساکن چتہ پٹن در ضیال نپٹ در مکتب عاشق محمد نوشہ شد در ایام بادشاہ محمد شاہ پناہ دام ملکہ در عمل نواب سعادۃ اللہ خاں بعون اللہ 1136ھ ماہ جمادی الاول بتاریخ سیوم روز پنج شنبہ وقت عصر مرتب شد۔
ہر چہ خواندہ دعائے طمع دارم زانکہ من بندۂ گنہگارم ...

(5) کلیولینڈ پبلک لائبریری، اوہائیو

35۔ یقین، دیوان یقین ناقص، نستعلیق۔ اوراق : 69، سائز : "5.5 " x 8.75، دو کالمی، 15 سطری۔

نمبر: W 091 - 991432 H 892 D

36۔ محمد رفیع سودا، دیوان سودا ناقص، نستعلیق خط، اوراق : 27، سائز : "6" x 9.1، دو کالمی، 15 سطری، مجلد (دیوان یقین اور دیوان سودا کے یہ اوراق ایک ہی جلد میں ہیں)

نمبر: W 091-991432 Sa 85

(6) ہارورڈ یونیورسٹی

37۔ آنند گیان مالا لیلا (مصنف نامعلوم)، نستعلیق، اوراق : 121، سائز : 5.2 x 7.7، 10-12 سطری، مجلد

آغاز : / ہر بھ کی سمرن تیرتھ اشنانی / ہر بھ کی سمرن درکھ مانی /

مندرجات : سکھ منی، جپ بابا نانک، آنند بانی، نصیحت نامہ، گیان مالا، اشتق، سداماں چرتر۔ استوتر۔

خاتمہ : یہ لیلا ادھ بدھ مہاچت درشنی جو کوئی پڑھے سدا سکھ چین سوں رہے۔

(7) برکلے، کیلی فورنیا : پروفیسر بروس پرے

38۔ رقعات سید ظہور الحسین سجادہ نشین سرکارِ غوثیہ، بٹالہ شریف۔

یہ دو رقعات کسی مولوی کریم بخش کو لکھے گئے ہیں۔ دونوں پر سید ظہور الحسین کی مہریں ہیں، سائز : "6.5 " x 8

نمونہ نثر : بعد دعا ہا مشہود افسوس کیا جاتا ہے کہ اس سعادت مند (نے) آج تک ملاقات نہیں کی اور نہ اپنی خیر پونچائی (کذا) باعث خیر ہو۔ اب تاکیداً

مرقوم ہے کہ ملاقاتِ درویشانِ سرکارِ غوثیہ کو مقدم الامور سمجھ کر فقیر کو مسرور کریں اور آتے وقت کتب مفصلۂ ذیل بالضرور ساتھ لیتے آویں، کیونکہ ایک مسئلہ کلامیہ فیصلہ کرنا ضروری (ہے)...

خاتمہ: فقط تحریر بتاریخ 14/ ماہ ظفر از مقام ڈوگہ

دیپ چند کھتری، مینا بازار، مکتوبہ: پنڈت شنکر ناتھ، بخط شکست، سائز: 10.25"x6"۔

(اردو ادب، شمارہ 2، 1968)

O

مراثی انیس کا تہذیبی مطالعہ

اردو مرثیے کے تمام واقعات اور کردار عرب کی اسلامی تاریخ سے ماخوذ ہیں۔ ان میں کچھ بھی ہندوستان کا نہیں۔ لیکن مرثیے کو جو فروغ ہندوستان میں حاصل ہوا، عرب ممالک یا ایران میں نہیں ہوا۔ اردو مرثیہ دکن میں بھی لکھا گیا اور دہلی میں بھی لیکن یہ اپنے عروج کو پہنچا لکھنؤ میں۔ ہندوستان کے عہد وسطیٰ میں تاریخی اور سماجی ضرورتوں سے جو مشترک تہذیب وجود میں آئی تھی جو کبھی صوفیوں اور سنتوں کے اقوال میں اور کبھی بھگتوں کے گیتوں میں یا بابا فرید و نانک و کبیر کے ترانۂ توحید میں ظاہر ہوئی، اودھ میں بالخصوص لکھنؤ میں اسے ایک ایسا معاشرتی قالب مل گیا تھا کہ اس نے نہ صرف اردو زبان کو بلکہ اردو شاعری اور اس کی تمام اہم اصناف کو گہرے طور پر متاثر کیا۔ لکھنؤ میں اردو مرثیے کی توسیع و ترقی وہاں کے ثقافتی اور معاشرتی تقاضوں سے بے نیاز نہیں۔ یہ بات ہماری ادبی تاریخ کے ایک دلچسپ مبحث کا حکم رکھتی ہے کہ مرثیے کے واقعات کا جتنا گہرا تعلق عرب تاریخ سے ہے، ان کی پیشکش کا انداز اتنا ہی ہندستانی معاشرت بالخصوص لکھنوی معاشرت، طرزِ بیان اور بیگمات کے اندازِ تخاطب کی ترجمانی کرتا ہے۔ اردو مرثیے میں عرب کرداروں کے ساتھ ہندستانی معاشرت کا ذکر ایک ایسی کھلی ہوئی حقیقت ہے جسے مرثیے کا ہر حساس قاری جانتا ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ بعض ادبی مورخ اور نقاد اردو مرثیے کے اس پہلو کو یعنی اس کی ہندستانیت کو یکسر رد کردیتے ہیں اور اعتراض کرتے ہیں کہ ''اس سے تصنع پیدا ہوتا ہے اور کردار نگاری میں تضاد لازم آتا ہے۔'' پھر ایسے ناقدین بھی

ہیں جو اردو مرثیوں میں ہندستانی عناصر کی تاویلیں پیش کرتے ہیں اور ان کی گفتگو اعتذار کی حد سے آگے نہیں بڑھ پاتی۔ یہ بات افسوسناک ہے کہ جو چیز مرثیے کی ادبیت، اس کے حسن و دلاویزی، اثر آفرینی اور شعری کشش کی ضامن ہو، اس کو کمزوری سمجھ کر رد کیا جائے، یا اسے قبولا جائے تو بہ امر مجبوری اور طرح طرح کی تاویلیں کر کے۔

سوال یہ ہے کہ ادبی نقطۂ نظر سے اس بارے میں رویہ کیا ہونا چاہیے، یعنی شہدائے کربلا کے بیان میں ہندستانی معاشرت کا ذکر اردو مرثیوں کی خوبی تسلیم کیا جائے یا خامی؟ اس کا ہونا مناسب قرار دیا جائے یا نامناسب؟ اس سے بحث کرنے کے لیے ضروری ہے کہ بعض ایسے اجزا کو سامنے رکھا جائے جن میں یہ رنگ جھلکتا ہے: میدانِ کربلا میں حق و باطل کی کشمکش اپنی آخری منزل تک پہنچنے والی ہے، حضرت امام حسین اسلحہ زیب تن کر کے وداع ہونے کو آئے ہیں، زینب دیکھتی ہیں کہ اب بھائی کے بچنے کی کوئی صورت نہیں، گھر والوں کی آنکھوں میں دنیا اندھیر ہو رہی ہے:

خیمے میں جا کے شہ نے یہ دیکھا حرم کا حال — چہرے تو فق ہیں اور کھلے ہیں سروں کے بال
زینب کی یہ دعا ہے کہ اے ربِ ذوالجلال — بچ جائے اس فساد سے خیر النسا کا لال
بانوئے نیک نام کی کھیتی ہری رہے
صندل سے مانگ بچوں سے گودی بھری رہے

ان اشعار میں واضح طور پر ہندستانی خواتین کے احساست اور جذبات کی جھلک ہے۔ ''صندل سے مانگ بھرنا'' ہندستانی رسم ہے، ''کھیتی ہری رہے'' اور بچوں سے گودی بھری رہے'' یہ دعائیں بھی ہندستانی ہیں۔ ماتم میں '' کھلے ہیں سروں کے بال'' کا رواج شاید عرب ملکوں میں بھی ہو، لیکن ہندستان میں ماتم کا تصور اس کے بغیر ممکن ہی نہیں۔ ''لال'' کا تصور بھی ہندستانی معاشرے سے مخصوص ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ جن آرزوؤں اور تمناؤں کا اظہار کیا گیا ہے، وہ بھی ہندستانی عورتوں کی ہیں۔ اس طرح کا ایک اور منظرنامہ ملاحظہ ہو: زینب اپنے بھتیجے علی اکبر کو اپنے بیٹوں

سے بھی زیادہ چاہتی ہیں۔ شہادت کے بعد جب علی اکبر کی لاش خیمے میں لائی جاتی ہے تو زینب کا کلیجہ پھٹ جاتا ہے۔ وہ بین کرتے ہوئے کہتی ہیں:

ڈیوڑھی پہ لائے لاش پسر کی جو شاہ دیں — باہر نکل کے بی بیاں سر پیٹنے لگیں
زینب کو یوں پکارا وہ زہرا کا نازنیں — دوڑو بہن کہ قتل ہوا اکبرِ حزیں
دولہا بنے ہیں خون کی مہندی لگائے ہیں
سہرا تمھیں دکھانے کو مقتل سے آئے ہیں

ہے ہے نہ تیرا بیاہ رچانا ہوا نصیب — ہے ہے دلہن نہ بیاہ کے لانا ہوا نصیب
پوتے کو گود میں نہ کھلانا ہوا نصیب — شادی کے بدلے خاک اڑانا ہوا نصیب
ندی لہو کی چاند سی چھاتی سے بہہ گئی
بہنوں کی نیگ لینے کی حسرت ہی رہ گئی

اور علی اکبر کی ماں بانو یوں بین کرتی ہیں:

ہنس ہنس کے اب یہ ماں کسے دولہا بنائے گی — واری جواب دو دلہن اب کس کی آئے گی
اب سالی کس کے ہاتھ میں مہندی لگائے گی — ماں بیاہنے کو دھوم سے اب کس کو جائے گی
بستی مری اُجڑ گئی ویرانہ ہوگیا
بیٹھوں کہاں یہ گھر تو عزاخانہ ہوگیا

روایت ہے کہ امام حسین کی وصیت پوری کرنے کی غرض سے حضرتِ قاسم کا عقد حضرت امام حسین کی صاحبزادی فاطمہ کبریٰ کے ساتھ کربلا میں شہادت سے ایک دن پہلے کردیا گیا تھا۔ قاسم کی شادی اور شہادت کے بعد کبریٰ کا بین اردو مرثیوں کا خاص موضوع ہے۔ اس موقع پر اکثر و بیشتر ان ہندستانی رسومات کا ذکر آتا ہے جو ہندستانی مسلمانوں کی معاشرت کا لازمی جزو بن گئی ہے۔ مثلاً لگن دھرنا، کنگنا، سہرا، بدھی، اوڑھنی، رنڈ سالہ، تلک، کلاوا، دلہن کے ہاتھوں کی مہندی، آرسی مصحف، جہیز کا نکالنا، رخصتی وغیرہ۔ یہ واقعہ ہے کہ ان مقامات پر صاف صاف ہندستانی معاشرت کے Motif اور کلیدی نشانات در آئے ہیں۔ ''پھولا شفق سے چرخ پہ ...... الخ'' سے

یہ بند ملاحظہ ہوں :

ڈیوڑھی پہ لائے لاش جو سلطانِ بحر و بر پردا اٹھایا ڈیوڑھی کا فِضّہ نے دوڑ کر
لاشے کے پاؤں تھامے کوئی اور کوئی سر چادر کمر کی تھامے تھے عباس نامور
لٹکی تھیں دونوں خاک میں زلفیں اَٹی ہوئی
رُخ پر پڑی تھیں سہرے کی لڑیاں کٹی ہوئی

لاشہ ادھر سے لے کے چلے شاہِ کربلا دوڑے ادھر سے پیٹتے ناموسِ مصطفاؐ
فِضّہ تھی آگے آگے کھلے سر برہنہ پا آئی جو صحن میں تو یہ رانڈوں کو دی صدا
چھپ جائے جس سے دور کا ناتا ہے صاحبو
دولہا دولہن کے لینے کو آتا ہے صاحبو

بہنیں کدھر ہیں ڈالنے آنچل بنے پہ آئیں اب دیر کیا ہے حجرے سے باہر دلہن کو لائیں
رخصت ہو جلد تا کہ براتی بھی چین پائیں جاگے ہیں ساری رات کے اپنے گھروں کو جائیں
دل پر سہے فراق کی شمیر تیز کو
ماں سے کہو دلہن کی نکالے جہیز کو

ناگاہ لاش صحن تک آئی لہو میں تر پیٹے جو سر عروس کو بھی ہوگئی خبر
تھا سامنا کہ لاش پہ بھی جا پڑی نظر گھبرا کے تب سکینہ سے بولی وہ نوحہ گر
دولہا کی لاش آئی ہے سہرے کو توڑ دو
مسند الٹ دو حجرے کے پردے کو چھوڑ دو

یہ کہہ کے نوچنے لگی سہرا وہ سوگوار افشاں چھڑا کے خاک ملی منہ پہ چند بار
کہنے لگی لپٹ کے سکینہ جگر فگار ہے ہے بہن بڑھاؤ نہ سہرے کو میں نثار
وہ کہتی تھی کہ جاگ کے تقدیر سوگئی
بی بی نہ پکڑو ہاتھ کہ میں رانڈ ہوگئی

یہ کہہ کے غش ہوئی جو قلق سے وہ نوحہ گر حجرے سے دوڑی بالی سکینہ برہنہ سر
آکر قریب صحن پکاری بہ چشم تر اے بی بیو کسی کو دلہن کی بھی ہے خبر

کیسی دھڑا دھڑی ہے یہ اماں کدھر گئیں
دوڑو پھوپی جہان سے کبرا گزر گئیں

روکر بہن سے کہنے لگے شاہِ بحر و بر
اس بدنصیب رانڈ کو لے آؤ لاش پر
بیٹی لٹے گی یوں ہمیں اس کی نہ تھی خبر
اب شرم کیا ہے دیکھ لے دولہا کو اک نظر
زخمی بھی ہے شہید بھی ہے بے پدر بھی ہے
دولہا بھی نام کو ہے چچا کا پسر بھی ہے

حضرت یہ کہہ کے ہٹ گئے باچشم اشکبار
بیٹی یہ سر کہ غش ہوئی بانوئے دل فگار
چادر سفید اڑھا کے دلہن کو بہ حالِ زار
گودی میں لائی زینب غمگین و سوگوار
چلائی ماں یہ گر کے تن پاش پاش پر
قاسم بنے اٹھو دلہن آئی ہے لاش پر

صدقے گئی چچی کو نہ ہووے کہیں ملال
رکھو دلہن کی پیٹھ پہ ہاتھ اے حسن کے لال
واری بس اب اٹھو کہ پریشاں ہے میرا حال
کیسا یہ خواب ہے کہ دلہن کا نہیں خیال
کروٹ تو لو کہ ماں کے جگر کو قرار ہو
اس بچپنے کی نیند پہ اماں نثار ہو

ایک اور مرثیہ 'جب ہوئے عازمِ گلگشتِ شہادت قاسمؑ' سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو۔ یہ اقتباسات قدرے طویل ہیں لیکن ادھر اُدھر سے اشعار پیش کرنے کے بجائے ضروری ہے کہ ان تمام حصوں کی کلی جمالیاتی اور معاشرتی فضا پر نظر رکھی جائے کیونکہ ان کی جمالیاتی تاثیر معاشرتی کوائف کی ادبی پیشکش سے پیدا ہوتی ہے:

مادرِ قاسمِ مقتول کو پرسا دیجے
رانڈ بیٹی کو ذرا چل کے دلاسا دیجے

گئے روتے ہوئے ناچار شہ جن و بشر
لاش داماد کی مسند پہ لٹا دی روکر
دیکھ بیٹے کو پچھاڑیں لگی کھانے مادر
خاک پر بانو گری تھام کے ہاتھوں سے جگر
شرم سے منہ بھی نہ رونے کو دلہن ڈھانپتی تھی
بید کی طرح سر تا بہ قدم کانپتی تھی

آ کے تب زینب بیکس نے کہا یہ رو رو شرم اب کیسی ہے واری گئی گھونگھٹ الٹو
رانڈ ہو خاک تم اس چاند سے چہرے پہ ملو بولی وہ ہائے پھوپھی جان یہ کیا کہتی ہو
یہ مجھے چھوڑ گئے خاک اڑانے کے لیے
کیا بنایا تھا دلہن رانڈ بنانے کے لیے
کہہ کے یہ کھول دیے گوندھے ہوئے سر کے بال خاک پر ماتھے سے سہرے کو دیا توڑ کے ڈال
کہتی تھی رو کے یہ اے سیدِ مسموم کے لال تم ہوئے قتل ملا خاک میں میرا اقبال
بدتر از موت ہے مجھ رانڈ کا جینا صاحب
کس طرح کاٹوں گی بچپن کا رنڈاپا صاحب
تم نے تو قتل کے میداں میں کٹائی گردن سمجھیں گے اب مجھے بے وارث وبیکس دشمن
باندھیں گے کنگنے کی جا دستِ حنائی میں رسن کوفہ و شام میں سر ننگے پھرے گی یہ دلہن
سرِ عریاں پہ ردا لا کے اڑھاوے گا کون
قید سے آپ کی بیوہ کو چھڑاوے گا کون
بین یہ ہوتے تھے جو دولہا کی مادر آئی فضہ اک کشتی میں رنڈسالے کا جوڑا لائی
ساس نے پیٹ کے سر بات یہ تب فرمائی ہائے تو لٹ گئی اے میری بہو دکھ پائی
دل کا میرے کوئی ارمان نکلنے نہ دیا
ہائے یہ جوڑا بھی قسمت نے بدلنے نہ دیا
سامنے لا کے جو رنڈسالے کا جوڑا رکھا پیٹ کر سینہ و سر کہنے لگی تب گھبرا
صاحبو اس کے پہنانے سے کہو فائدہ کیا رو کے تب مادرِ ناشاد نے بیٹی سے کہا
رسم دنیا کی ہے اے بیکس و غم ناک یہی
پہنو صدقے گئی رانڈوں کی ہے پوشاک یہی
لاش سے دولہا کی پھر کہنے لگی وہ رو رو رات کے جاگے تھے بس سو چکے صاحب اٹھو
بیاہ کا جوڑا تو پہنے ہوئے دیکھا مجھ کو اب پہنتی ہوں میں رنڈسالے کا جوڑا دیکھو
واری حق میں مرے تم کچھ نہیں فرماتے ہو
سادے کپڑے نئی دلہن کو پہنواتے ہو

کہہ کے یہ اوڑھنی سر پر سے اتاری رو کر   اور اوڑھایا اسے دولہا کے تن زخمی پر
کہتی تھی پیٹ کے سر، اے میرے بیکس سرور   دے گا کا ہے کو کفن تم کو کوئی بداختر
یہ نشانی میں تمھیں سوختہ تن دیتی ہوں
اپنے سر کی تمھیں چادر کا کفن دیتی ہوں

مدینے سے روانگی کے وقت حضرت فاطمہ صغریٰ کا کردار کئی مرثیوں میں بڑے درد کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں جو باتیں ان کی زبان سے ادا کی گئی ہیں، ان کا گہرا تعلق بھی ہندستانی سماجی رویوں سے ہے۔ حضرت علی اکبر کی شادی کے بارے میں ان کی گفتگو سنیے۔ کیا بہن کے جذبات و احساسات کی یہ تصویر ہندستانی معاشرتی کوائف Ethos سے تھرتھرا نہیں رہی؟ بہن کو اپنے بھائی کی شادی کی بڑی تمنا ہوتی ہے۔ وہ دہلیز روکتی ہے، نیگ مانگتی ہے، دولہا بنے ہوئے بھائی پر دوپٹے کا آنچل ڈالتی ہے۔ یہ سب ہندستانی لڑکیوں کے امتیازی سماجی رویے ہیں۔ اطہر علی فاروقی نے ٹھیک لکھا ہے کہ ''فاطمہ صغریٰ کے کردار میں وہی روح پائی جاتی ہے جو ایک ہندستانی لڑکی کے کردار میں ملتی ہے۔'' (اردو مرثیہ، 161) صغریٰ، علی اکبر سے استدعا کرتی ہیں کہ بہن کی عدم موجودگی میں بیاہ نہ کرلینا اور بہن کو بھول نہ جانا:

جلد آن کے بہنا کی خبر لیجیو بھائی
بے میرے کہیں بیاہ نہ کرلیجیو بھائی

اسی طرح حضرت علی اکبر کی شہادت پر ایران کی شہزادی یہ کہہ کر نوحہ خوانی کرتی ہے:

نتھ چوڑیاں پہننے نہ پائی میں نوحہ گر
جو آج ٹھنڈی کرتی میں صاحب کی لاش پر

(2)

مرثیے کے اس پہلو پر عموماً یہ کہہ کر اعتراض کیا جاتا ہے کہ مرثیہ گو شعرا کا موضوع واقعات کربلا کا بیان تھا، لکھنوی معاشرت کی تصویر کشی نہیں۔ وہ اپنے زورِ تخیل سے بھی لکھنؤ سے باہر کی دنیا کا تصور نہ کر سکے۔ یعنی وہ اپنے نوابوں، امرا اور بیگمات کے کرداروں کی تصویر کشی سے آگے نہ بڑھ سکے، اور بجائے اس کے کہ اہل بیت کی عظمت و توقیر کو بلند کرتے، وہ ان کو لکھنوی رنگ میں پیش کرنے لگے۔ کہا جاتا ہے کہ اگر انیس چاہتے تو ان کرداروں کو خالص عرب بھی دکھا سکتے تھے۔ بیگم صالحہ عابد حسین کا موقف اس بارے میں ادبی ہے۔ وہ لکھتی ہیں: ''عربی آداب، عربی رسم و رواج، عربی رہن سہن سے مسلمانوں کے دلوں میں زیادہ عقیدت کے جذبات پیدا ہوتے ہیں لیکن محض مذہبی عقیدت اتنی محبت اور احترام پیدا نہیں کر سکتی۔ جب تک کہ وہ ہستیاں جن سے آپ کو عقیدت ہے، ایسے جیتے جاگتے کردار بنا کر پیش نہ کی جائیں کہ زمان و مکان کا بُعد گویا مٹ جائے۔ انیس کے کلام کا یہ کمال ہے کہ اس کو پڑھتے اور سنتے وقت ذرا دیر کو تیرہ سو سال کا فاصلہ جیسے درمیان سے غائب ہو جاتا ہے۔'' (خواتینِ کربلا کلامِ انیس کے آئینے میں، ص 25) بات دراصل یہ ہے کہ اگر انیس نے عرب کرداروں کو ہندستانی لب و لہجہ نہ دیا ہوتا اور ہندستانی رسم و رواج کا پابند نہ بنایا ہوتا، جب بھی دل سے ان کا احترام کیا جاتا، لیکن ان کے ساتھ ''اپنائیت کا احساس اس قدر شدت سے محسوس نہ ہوتا'' گویا انیس نے عمداً اپنے کرداروں کو ہندستانی رنگ دیا ''کیونکہ انھیں احساس تھا کہ ہندستانی رنگ میں پیش کیے گئے عباس اور زینب ہندستانیوں کے دل سے زیادہ قریب ہوں گے۔'' (ایضاً، ص 27) زمان و مکاں کا بُعد مٹانا اور اپنائیت کا احساس پیدا کرنا شعری اعتبار سے ضروری ہے، لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا انیس اور دوسرے مرثیہ گو اس معاملے میں کلیتہً آزاد تھے کہ وہ اپنے کرداروں کو کس رنگ میں پیش

کریں؟ جو حضرات اردو مرثیے کی ہندستانیت کو اختیاری چیز سمجھتے ہیں، وہ قوموں کی ملکی روح، افتادِ ذہنی، اور ان کے لاشعوری اور نسلی تقاضوں کو نیز شاعری کے تخلیقی عمل کو شاید پوری اہمیت نہیں دیتے۔ کیا یہ واقعہ نہیں کہ جب بھی کوئی مذہب یا عقیدہ کسی دوسرے ملک میں پہنچتا ہے تو اس کی بنیادی روح تو برقرار رہتی ہے، لیکن اس کا طرزِ اظہار اور پیرایۂ بیان وہاں کے مزاجِ عامہ اور جذباتی تقاضوں کا ساتھ دینے کے لیے کچھ نہ کچھ ضرور متاثر ہوتا ہے۔ دنیا کے تمام مذاہب یا عقیدے جو ایک سے زیادہ نسلی آبادیوں یا ملکوں میں پھیلے ہوئے ہیں، معاشرتی اور رسوماتی توسیعات اور امتیازی نسلی رویوں سے بے نیاز نہیں، عقائد کی پاکیزگی اور تاریخی واقعات کی صحت کی اہمیت تسلم، بلاشبہ صحت واقعات کا تقاضا مذہبیات کی سطح پر یا تاریخ کی سطح پر ضروری ہے، لیکن شعر کے لیے یہ ضروری نہیں۔ شعر میں جب تاریخ آئے گی تو شاعری بن کر آئے گی یعنی یہ جذبے و تخیل کی رنگ آمیزیوں کے ساتھ آئے گی اور عمرانیاتی تبدیلیوں سے بے نیاز نہیں ہوسکتی۔ شاعر واقعات یا تاریخ سے متاثر ہوتا ہے، لیکن تخیلی سطح پر محاورہ و زبان کے ذریعے ایک نئی حقیقت خلق کرتا ہے۔ یہ تخلیقی عمل کا تقاضا ہے۔ ایسا نہ ہو تو یہ اظہار شاعری کا درجہ پا ہی نہیں سکتا۔ دوسری بات یہ ہے کہ جب قدیم تاریخی واقعات میں تفصیلات کا رنگ بھرا جائے گا، تو تفصیلات اُسی معاشرت اور ماحول سے آئیں گی جس میں انھیں پیش کرنا مقصود ہے۔ اور مرثیے کے معاملے میں یہ ماحول اور معاشرت ہندستان ہی کی ہوسکتی تھی۔

واقعہ یہ ہے کہ شاعر اپنی معلومات تاریخی واقعات سے اخذ کرتا ہے۔ لیکن وہاں سے اسے محض حقائق کا ایک چوکھٹا ملتا ہے۔ محض چند خیالی لکیریں یا صرف ایک بنیاد۔ اب اس بنیاد پر تخلیق کا ایوان تعمیر کرتے ہوئے شاعر ایک دوسری ہی دنیا میں آجاتا ہے، تخیلی دنیا میں۔ تخیل کی سطح پر اسے ایک گم شدہ دنیا کی، ایک نئی دنیا کی بازیافت کرنی پڑتی ہے۔ اس کام میں بہت سا مسالا بالخصوص عمرانیاتی رویے اور معاشرتی Motifs اور دوسرے کوائف، گرد و پیش کی دنیا سے لینے پڑتے ہیں۔ شعور تو

صرف تاریخی واقعات کی منطق کو جانتا ہے، جبکہ لاشعور کے پراسرار خزانوں سے وہ ان گنت چیزیں آتی ہیں جو کسی بھی سماج کے جذباتی رویوں، افتادِ طبع اور مزاج کی تشکیل کرتی ہیں۔ نیز جہاں تک کرداروں کے نفسیاتی ردِعمل Psychological Reflexes کا تعلق ہے تو اسے بھی شاعر کو اپنے ماحول سے لینا ہی پڑے گا۔ چنانچہ Genuine تخلیقی عمل کے تقاضوں کی رو سے ہندستانی معاشرتی کوائف Motifs اور جذبات و احساسات سے بچنے کا انیس کو زیادہ اختیار تھا بھی نہیں۔

شاعری میں اہمیت صرف اس بات کی نہیں کہ شاعر اپنے موضوع پر کتنا حاوی ہے بلکہ اس بات کی بھی ہے کہ خود موضوع شاعر پر کتنا حاوی ہے۔ انیس کے کمال کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ان کا شعور و مزاج تو موضوع کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے، اس کے ساتھ ساتھ موضوع بھی ان کے ذہن وشعور کو جکڑ لیتا ہے، تب کہیں جا کر وہ بے مثال کردار تخلیق ہوئے ہیں جنھیں ان لوگوں نے بھی 'جیتے جاگتے کردار' کہا ہے جو ان کی ہندستانیت پر اعتراض کرتے ہیں۔ ان کرداروں کی شعری اہمیت اسی میں ہے کہ جن اقدار کی ترجمانی کے لیے یہ کردار پیش کیے گئے ہیں یعنی اعلیٰ نصب العین کی پاسداری کے لیے بڑی سے بڑی قربانی یعنی جان دے دینے سے دریغ نہ کرنا، اس کی جمالیاتی ترسیل یہ انتہائی اثرانگیزی سے کرتے ہیں اور اس کی ایک وجہ یہی ہے کہ ان کے بیان میں شاعر نے جمالیاتی حقیقت کو خلق کیا ہے اور عمرانیاتی سچائیوں سے گریز نہیں کیا۔ اگر کیا ہوتا تو شاید انیس اتنے بڑے فنکار نہ ہوتے۔ یہ واقعہ ہے کہ انیس کا ذہن انیسویں صدی کے لکھنوی معاشرے کا ذہن تھا۔ بارہ سو برس پہلے کی تہذیب و معاشرت جو انھوں نے نہیں دیکھی تھی، اس کا پرتاثیر اور دل ہلا دینے والا بیان وہ کر بھی کیسے سکتے تھے؟ ان سے ایسی توقع وہی حضرات رکھ سکتے ہیں جو شاعری اور تاریخ کا فرق نہیں جانتے یا جو شعری شاہکار اور تاریخ کے بے روح منظوم چربے میں کوئی فرق نہیں کر سکتے۔ انیس نے وہ کیا جو کسی بھی قوم یا کسی بھی ملک یا کسی بھی عہد میں کوئی بھی اعلیٰ شاعر کرتا ہے۔ ان کے لیے دوسرا راستہ تھا ہی

نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے کلام میں عقیدے کی اصلیت کے ساتھ ساتھ اودھ کی زندگی اور اودھ کے معاشرے کی نبض بھی چلتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ ادب میں فنکار خارجی حقیقت کے مقابلے میں ایک نئی لسانی حقیقت خلق کرتا ہے، انیس نے بھی تاریخی حقیقت کی پیروی کے لیے بنیادی معلومات عرب تاریخ سے لیں لیکن تاثیر پیدا کرنے کے لیے انھیں گوشت پوست کسی حد تک اودھ معاشرت کی مدد سے پہنایا۔ اس طرح وہ نئی تخلیقی حقیقت وجود میں آئی جو مراثی میں ملتی ہے۔ تخلیق کے تقاضوں کی اسی پاسداری سے انیس کے کلام میں وہ شدت تاثیر پیدا ہوئی جس کی مقبولیت کے چمن پر ہمیشہ بہار رہے گی۔

یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ اگر اس بحث سے یہ تاثر پیدا ہو کہ انیس کے کرداروں کی معاشرت یکسر ہندستانی ہے، تو یہ بھی صحیح نہیں۔ بات بنانے والوں نے کچھ مبالغے سے بھی کام لیا ہے۔ کیا تمام مرد کردار عماموں، عباؤں اور قباؤں کے ساتھ سامنے نہیں آتے؟ اور کیا معاشرت اور رہن سہن میں بہت سی عرب چیزوں کا ذکر نہیں آتا؟ اس طرح تخلیقی عمل کی بازیافت. کے اس گھال میل نے ایک نئی ملی جلی حقیقت کو جنم دیا ہے۔ یہ حقیقت بیک وقت ساتویں صدی کی بھی ہے اور انیسویں صدی کی بھی، پرانی بھی ہے اور نئی بھی۔ حق و ایمان اور عزم و استقامت کی قدیم ترین قدروں کے جوش سے معمور بھی ہے اور شاعر کے چاروں طرف پھیلی ہوئی معاشرتی زندگی کی سچائیوں کی ترجمان بھی ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا کہ تخلیقی عمل کی یہ بنیادی شرط ہے کہ شاعر عام حقیقت سے شعری حقیقت کی تخلیق کرتا ہے خواہ وہ ادبی شاعر ہو یا عوامی شاعر۔ مراثی کا یہ پہلو دلچسپی سے خالی نہیں کہ ادبی شاعری کی سطح پر رونما ہونے سے بہت پہلے یہ شعری حقیقت عزاداری کی مجلسوں اور عوامی مرثیوں میں جلوہ گر ہو چکی تھی۔ یہ عمل صرف انیس ہی کے یہاں نہیں ہوا۔ یہ روایت گجرات اور دکن سے چلی آتی ہے۔ مرثیہ جب خالص عوامی چیز تھا، اس میں یہ رنگ اور بھی گہرا تھا۔ بقول شیخ چاند ''گجرات اور دکن کے مرثیہ گویوں نے بلالحاظ زمان و مکاں عرب

شخصیتوں کو اپنے زمانے اور مقام کے ماحول میں ڈھال کر پیش کیا ہے۔'' شیخ چاند نے سودا کے مراثی کے اس پہلو پر بڑی تفصیل سے لکھا ہے (سودا، ص 309-306) لگن بھرنا، منڈپ چھانا، مہندی، برات، جلوہ، شربت پلائی، نیگ وغیرہ کا بیان عوامی مراثی کی روایت میں شہادت کے پہلو بہ پہلو موجود ہے۔ ڈاکٹر مسیح الزماں نے 'اردو مرثیے کا ارتقا' میں لکھا ہے کہ میر کے ہاں بھی ''قاسم کی شادی اس دن رچائی'' پورا مرثیہ ایسا ہے، جس میں ہندستانی رسموں کا بیان کیا گیا ہے۔'' (اردو مرثیے کا ارتقا، ص 121) اظہر علی فاروقی نے دہے یعنی عوامی مرثیوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے ''آج بھی دیہات ایسی نظیریں پیش کر سکتے ہیں کہ اگر ہولی اور دیوالی میں ہندو اور مسلمان برابر کے شریک ہیں تو تعزیوں اور محرم کو بھی دونوں اپنا سمجھتے ہیں۔ تعزیوں کی قطاروں میں اگر مسلمان مرثیہ خواں مرثیہ پڑھ کر اربابِ جلوس پر رقت طاری کرنے کی کوشش کرتا ہے تو عقیدت مند بھگتن اور بھیلنی کی زبان سے دہے بھی سنائی دیتے ہیں جن کی عمر دراصل اردو مرثیوں کی عمر سے بھی زیادہ ہے۔'' (اردو مرثیہ، ص 319-318) گویا یہ روایت اردو میں انیس سے بہت پہلے چلی آتی تھی، بلکہ شاید اس زمانے سے جب سے مرثیہ کہا اور پڑھا جانے لگا۔

ہندستانی معاشرت کی ترجمانی صرف شادی بیاہ کی رسموں تک محدود نہیں بلکہ بچپن میں پالنے کی معصوم مسکراہٹوں سے لے کر موت تک تمام مراحل کی معاشرتی ترجمانی کا حق ادا کیا گیا ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ مرثیے کے کرداروں کے ذریعے آج سے دو سو سال پہلے کی ہندستانی معاشرت کی جیسی تصویریں محفوظ ہوگئی ہیں، شاید مثنویوں کے علاوہ ان کی دوسری نظیر کہیں نہیں ملتی۔ گہوارے میں علی اصغر کا ہمکنا، کاجل لگانا، نظرِ بد کا ٹیکا، کالا دانہ اتارنا، بلائیں لینا، گھونگھٹ کا رواج، ہاتھ جوڑ کر بات کرنا، قبروں پر جانا، چراغ روشن کرنا وغیرہ سبھی سماجی تصورات اور رسومات کی تصویریں مرثیوں میں جابجا دکھائی دیتی ہیں:

بیوہ کا لال بچ گیا صدقے حسین پر
اسپند کوئی کردے مرے نورِعین پر

روئی جو سکینہ قدمِ شہ سے لپٹ کر
کبریٰ بھی لگی پیٹنے گھونگھٹ کو الٹ کر

مسند کو شہ دین نے منور کیا جاکر
لینے لگی بھائی کی بلائیں بہن آکر

کنگھی کسی کے ہاتھ کی بھاتی نہ تھی کبھی
بے میرے لیٹے نیند انھیں آتی نہ تھی کبھی
بے ان کے ماں کی قبر پہ جاتی نہ تھی کبھی
روئیں پسر یہ ان کو رلاتی نہ تھی کبھی

مٹی سے بچاتے ہیں سدا جس کا تنِ پاک
اس گل پہ گرادیتے ہیں خودسیکڑوں من خاک
تربت میں کوئی پوچھنے والا نہیں ہوتا
شمعیں بھی جلاؤ تو اجالا نہیں ہوتا

ننھے سے ہاتھ جوڑ کے بولے وہ نونہال
ہم باوفا غلام ہیں کیا تاب کیا مجال

بین کے معاملے میں بھی سر برہنہ کرنا، سینہ و سر پیٹنا، بال کھسوٹنا، زار و قطار رونا، آہ و واویلا کرنا، ڈیوڑھی پر ماتمی صف بچھانا، بیوگی کی تمام رسمیں، رنڈ سالا، عورتوں کا بین وغیرہ مضامین بھی ہندستانی سماج سے گہرا تعلق رکھتے ہیں۔ اگرچہ بال کھولنے کا ذکر دوسرے معاشروں خصوصاً ایران میں بھی ملتا ہے لیکن سر پیٹنے یا رنڈسالا پہننے کی رسمیں ہندستانی ہیں اور ان میں لکھنوی بیگمات کے جذباتی میلانات کی جھلک دیکھی جاسکتی ہے۔ بیگم صالحہ عابد حسین کا یہ خیال صحیح ہے کہ ''انیس کے ہاں کربلا کے مردمجاہدوں میں یہ رنگ ہلکا اور خواتین میں زیادہ شوخ ہے۔'' (خواتینِ کربلا کلامِ انیس کے آئینے میں، ص 27) اس کی وجہ یہ ہے کہ مردوں کے بیان میں تو شجاعت، دلیری، جوانمردی اور عزم کے تصورات سے تخیل کو غذا مل سکتی تھی، اور زیادہ توجہ ان اقدار پر تھی، لیکن اہلِ حرم کی زندگی کو بیان کرتے ہوئے تخیل کی جولانیوں کا موقع تبھی نکل سکتا تھا، جب ان کے گہرے درد و غم اور ایثار و محبت کے جذبات کو بیان کیا جائے، اور یہ ان خواتین کے برتاؤ، ان کے بین، ان کی رسوم، رہن سہن اور طرزِ گفتار ہی کے ذریعے ممکن تھا۔

نکلی حرم سے ایک زنِ فاطمہ جمال
گویا جنابِ سیدہ کھولے ہوئے تھیں بال

غل ہوا خیمۂ اقدس میں کہ سرور آئے
پیچھے پردے کے حرم کھولے ہوئے سر آئے

دوڑے ادھر سے چھاتیوں کو پیٹتے حرم
ڈیوڑھی سے پہلے آیا لچکتا ہوا علم

ہلتا تھا خیمہ رانڈوں میں تھی یہ دھڑا دھڑی
آہوں کی بجلیاں تھیں تو اشکوں کی تھی جھڑی

کوئی ادھر کو غش تھی کوئی تھی اُدھر پڑی
آفت کا وقت تھا تو قیامت کی تھی گھڑی

دشمن کو بھی نہ بیٹے کا لاشہ خدا دکھائے
حضرت زمیں پہ گر کے پکارے کہ ہائے ہائے

ثابت ہے جو مرنا مجھے رنڈسالا پنھاؤ
ڈیوڑھی پہ چلو ماتمی صف گھر میں بچھاؤ
خود کہہ کے گئے تھے وہ سلامت نہ پھریں گے
عباس بس اب تا بہ قیامت نہ پھریں گے

پھینک دی ہند نے یہ سنتے ہی سر پر سے ردا
پیٹ کر چھاتی کو چلائی کہ ہے ہے آقا

بات صرف بین یا رسومات تک محدود نہیں۔ اردو مراثی میں ہندستانیت کے دوسرے پہلو بھی ہیں۔ جنگ کے واقعات میں اگرچہ معاشرتی کوائف کی زیادہ گنجائش نہیں تھی، تاہم یہاں بھی یہ جھلک دیکھی جا سکتی ہے۔

میخیں زمیں کی اس کی تگاپو سے ہل گئیں
دونوں کنوتیاں بھی کھڑی ہو کے مل گئیں

دشمن کو کیا نبرد میں بچنے کی آس ہو
لڑلے کٹاریاں یہ فرس جس کے پاس ہو

یوں برچھیاں تھیں چار طرف اس جناب کے
جیسے کرن نکلتی ہے گرد آفتاب کے

تن تن کے جو کاندھے پہ رکھے بچوں نے بھالے
ماں تکتی تھی ہاتھوں سے کلیجے کو سنبھالے

اک صف میں برچھیوں کی چمک تھی کہ الحذر
لچکا رہے تھے ڈانڈ سوارانِ خیرہ سر

تھا اک گلا۔ تو خنجرِ بے پیر کے لیے
وہ برچھیاں تھیں سب تنِ شبیر کے لیے

ہتھوانس کے تیغ و سپر اکبر یہ پکارے
کیا بکتے ہو بیہودہ سخن منہ پہ ہمارے
ع گینڈے کی ڈھال کاٹتی ہے تیغِ آبدار
لڑکوں سے فوجیں بھاگی ہیں منہ پھیر پھیر کے
ہاتھی کو مار ڈالا ہے بچوں نے شیر کے

چلے ہیں جتنے سانپ، وہ ڈستے نہیں کبھی
گرجے ہیں جو بہت وہ برستے نہیں کبھی

جب آئی سن سے کاٹ کے جوشن نکل گئی
اڑکر صفوں کے بیچ سے ناگن نکل گئی

حملے کے وقت گھوڑے کی کنوتیوں کے کھڑے ہوکر مل جانے اور تیغ کے ہتھوانسنے کا تصور ہندستانی ہے۔ برچھی، برچھے اور نیزے میں جو فرق ہے، وہ ظاہر ہے۔ کٹاری، ڈانڈ اور بھالے ہندستانی ہیں۔ شجاعت، دلیری اور بہادری کے سلسلے میں ارجن کا ذکر آتا ہے۔ مرثیوں میں گینڈے، ہاتھی، چتلے سانپ اور ناگن کا تصور بھی اسی سرزمین سے تعلق رکھتا ہے۔ انیس کا کلام بحر زخار ہے۔ یہ چند مثالیں محض نمونے کے طور پر پیش کی گئیں۔ صرف میدان جنگ کے بیانات سے ایسی تمام مثالیں جمع کی جائیں تو ان کی تعداد بلاشبہ سیکڑوں تک پہنچے گی۔

غرض انیس کی شاعری میں ہندستانیت کے کئی پہلو اور کئی جہتیں ہیں۔ معاشرتی کوائف، جذباتی رویے، رسم و رواج، رہن سہن، بین و بکا، میدانِ جنگ، ان کی کچھ جھلک اوپر پیش کی گئی۔ انیس کے یہاں اس کا اثر منظرنگاری، فطرت، موسم اور صبح و شام کے بیان پر بھی ہوا ہے۔ بعض اشعار میں کوسوں تک بچھی ہوئی ''مخمل سی وہ گیاہ وہ گل سبز و سرخ و زرد'' اور ''تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا'' کے جو پیکر ہیں، ان کی حسی اور بصری کیفیتوں کا ہندستانی مناظر سے تعلق ظاہر ہے۔ ڈاکٹر مسیح الزماں نے لکھا ہے: ''انیس کے یہاں مناظر کے بیانات خصوصاً چہرے میں صبح کے مناظر کے ساتھ لہلہاتے ہوئے سبزے اور چٹکتی ہوئی کلیوں کا ذکر خاص کربلا کی سرزمین کا نقشہ پیش نہیں کرتا ..... ان بیانات میں بہت سی ایسی چیزیں نظر آتی ہیں جن کے ہونے کا امکان کربلا کے میدان میں نہیں تھا۔'' (اردو مرثیے کا ارتقا، ص 362) اظہر علی فاروقی نے بھی اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ ''یہ مناظر اور کیفیتیں، یہ سبزہ زار اور چمن زار کربلا کے ریتیلے اور تپتے ہوئے میدانوں کی طرف نہیں بلکہ کسی اور طرف اشارہ کرتے ہیں۔'' (اردو مرثیہ، ص 150)

پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ زارِ صبح — گلزارِ شب خزاں ہوا آئی بہارِ صبح
کرنے لگا فلک زرِ انجم نثارِ صبح — سرگرم ذکرِ حق ہوئے طاعت گزارِ صبح
تھا چرخِ اخضری پہ یہ رنگ آفتاب کا
کھلتا ہے جیسے پھول چمن میں گلاب کا

چلنا وہ بادِ صبح کے جھونکوں کا دم بدم　　مرغانِ باغ کی وہ خوش الحانیاں بہم
وہ آب و تابِ نہر وہ موجوں کا پیچ و خم　　سردی ہوا میں پر نہ زیادہ بہت نہ کم
کھا کھا کے اوس اور بھی سبزا ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

وہ نورِ صبح اور وہ صحرا وہ سبزہ زار　　تھے طائروں کے غول درختوں پہ بے شمار
چلنا نسیمِ صبح کا رہ رہ کے بار بار　　کوکو وہ قمریوں کی وہ طاؤس کی پکار
وا تھے دریچے باغِ بہشتِ نعیم کے
ہر سو رواں تھے دشت میں جھونکے نسیم کے

وہ پھولنا شفق کا وہ مینائے لاجورد　　مخمل سی وہ گیاہ و گل سبز و سرخ و زرد
رکھتی تھی پھونک کر قدم اپنا ہوائے سرد　　یہ خوف تھا کہ دامنِ گل پہ پڑے نہ گرد
دھوتا تھا دل کے داغ چمن لالہ زار کا
سردی جگر کو دیتا تھا سبزہ کچھار کا

(3)

اب آخر میں اس بنیادی سوال کو لیجیے کہ انیس کی شاعری کا کتنا حصہ ایسا ہے جہاں کسی ہندستانی رسم کا ذکر نہیں، یا کسی خارجی ہندستانی مظہر کی طرف بھی اشارہ نہیں یعنی سہرا، نیگ، صندل، لگن، منڈپ، کنگنا، ہاتھی، رنڈ سالا، کچھ بھی نہیں تاہم ان اشعار میں ہندستانی فضا ہے۔ گویا ضروری نہیں کہ ہندستانی فضا مرئی شکل میں ہو۔ اس کی غیرمرئی کیفیت بھی ہوسکتی ہے۔ اس ضمن میں اس امر کی وضاحت ضروری ہے کہ موضوع ہو یا مواد، یہ ذہنی چیز ہے جبکہ اس کے اظہار کے لیے شاعر کو جس چیز کے مختلف النوع سانچوں کا مرہونِ منت ہونا پڑتا ہے، وہ زبان ہے۔ اور واضح رہے کہ زبان خود تہذیب ہے، یہ جہاں معاشرت کو قائم کرتی ہے وہاں معاشرت کا چہرہ بھی ہے۔ مراثی میں ہندستانیت کی بحث میں آج تک زبان کے اظہاری سانچوں اور شاعر کی لاشعوری مجبوریوں کی طرف نظر نہیں گئی کہ اظہار و بیان

کے معاملے میں سب سے بڑا جبر زبان کے روزمرے ومحاورے یعنی خود زبان کی لفظیات کا ہوتا ہے۔ کوئی شاعر خواہ کتنا ہی قادرالکلام ہو، یا لفظوں کا کتنا بڑا بادشاہ ہو، زبان سے اس کا رشتہ تخلیقی نادرہ کاری کا ہے تو زبان اپنی ساخت، اپنے مزاج اور اپنے نسلی رویوں سے موضوع کی پیش کش کو متاثر کرے گی ہی کرے گی اور موضوع کے اظہار پر لامحالہ اس معاشرت کی چھاپ لگادے گی جس معاشرت میں وہ زبان بولی جاتی ہے۔ انیس کی زبان لکھنؤ کی اردو تھی، جسے کھڑی نے گودوں کھلایا تھا، لیکن جس کے ناز اودھی نے اٹھائے تھے۔[1] اس میں بیگمات کی گفتگو کا ایک

---

1 میر انیس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ قدیم فارسی داستانیں ان کی نظر میں تھیں اور ممکن ہے کہ مہابھارت اور رامائن بھی ان کے مطالعے میں رہے ہوں۔ نیر مسعود کا بیان ہے کہ انھوں نے اودھی باقاعدہ نہ بھی پڑھی ہو مگر وہ اس کے اصولوں سے اچھی واقفیت رکھتے تھے۔ ہندی کی بعض کتابوں میں انیس کے نام سے ایک کبت بھی ملتا ہے (''انیس : ابتدائی دور'' از نیر مسعود رضوی، دوماہی اکاڈمی، جنوری فروری 1987)

نوبت رائے نظر لکھنوی نے لکھا ہے

'' غالباً بہت کم لوگوں کو معلوم ہوگا کہ انھیں اس زبان کی (یعنی اودھی) شاعری سے کسی قدر دلچسپی تھی۔ معتبر اشخاص کا بیان ہے کہ انھیں ہزاروں دوہے یاد تھے اور ان کی لطافت کا اثر خاص طور پر محسوس کرتے تھے۔'' ('میر انیس مغفور' از نوبت رائے نظر لکھنوی، رسالہ زمانہ کانپور، جنوری فروری 1908)۔ پیمبران سخن میں شاد عظیم آبادی لکھتے ہیں:

''محلّے میں ایک مندر تھا، وہاں ایک سادھو کسی قدر فارسی عربی پڑھا ہوا بیٹھا کرتا تھا۔ آپ گھڑیوں ٹہل ٹہل کر فارسی اشعار اور دوہے اس کو سنایا کرتے تھے۔ وہ بھی دوہے پڑھا کرتا تھا۔ اجودھیا میں کسی دوست کی تقریب میں گئے وہاں سیتاجی کی رسوئی اور بہت سے مندر ہیں۔ وہاں کسی سنیاسی سے آپ کی ملاقات ہوگئی۔ تین دنوں تک وہاں اس سے گھڑیوں بات چیت ایسی رہی کہ وہ بھی معترف ہوگیا اور کہنے لگا کہ آپ تو حقیقت میں جوگی اور سنیاسی ہیں۔''

(پیمبران سخن از سید علی محمد شاد عظیم آبادی، مرتبہ سید نقی احمد ارشاد فاطمی، سید صفدر حسین، لاہور 1974، ص 185-184 بحوالہ دانش لکھنوی، نیا دور، لکھنؤ، اگست 1992، ص 24-21)

خاص انداز اور ایک خاص لہجہ تھا، حفظِ مراتب کے خاص سانچے تھے، تخاطب کے خاص طریقے تھے۔ خاص ترکیبیں، خاص محاورے اور خاص روزمرہ تھا۔ ان سب کا تخلیقی استعمال انیس کے ہاں ہونا ہی ہونا تھا۔ ان تمام لسانی وسائل ولوازم کا استعمال شائستگی کی دلیل اور فصاحت کی ضمانت بھی تھا۔ نیز یہ بات بھی نظر میں رہنی چاہیے کہ انیس رمز و تجرید کے شاعر نہیں، وضاحت وتمثیل و فضاسازی وصورت کشی کے شاعر ہیں۔ ان کا فن ایجاز و اختصار سے عبارت نہیں۔ انھوں نے اطناب کو اوجِ کمال تک پہنچایا۔ خود کہتے ہیں ''اک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں''۔ یہ بھی معلوم ہے کہ مرثیہ غزل یا رباعی کی طرح رمزیہ صنفِ سخن نہیں، یہ قصیدے یا مثنوی کی طرح بیانیہ چیز ہے۔ مرثیے کے موضوعات واقعاتی ہیں، اور محدود واقعات کو انیس نے لامحدود طور پر لکھا ہے۔ استعارہ سازی انھوں نے بے شک کی، لیکن جو لوگ انیس کی استعارہ سازی کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں وہ نہیں جانتے کہ استعارے کا عمل دخل ان کی شعری اسلوبیات کا غالب عنصر نہیں۔ بیانیہ شاعری استعارے کا نہیں تشبیہ کا کھیل کھیلتی ہے۔ انیس نے جس چیز کو ''مضامینِ نو کے انبار'' کہا ہے وہ دراصل بیانِ نو کے انبار ہیں۔ میر انیس کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے مرثیے میں بیانیہ اظہار کو جادو بنا دیا، اور اسے ایک نئی شاہراہ پر لگا دیا۔ چنانچہ کیفیت اور کمیت دونوں اعتبار سے انیس کی شاعری بذاتہٖ ایک زبردست شعری روایت بن گئی۔ عین ممکن ہے کہ اس شاعری کا کوئی گہرا تحت الشعوری رشتہ ''کاویہ'' کی قدیم ہندستانی روایت سے ہو، جس کے بہترین نمائندوں کا سلسلہ کالی داس سے تلسی داس و جائسی تک پھیلا ہوا ہے۔ ''کاویہ'' میں بھی موضوع کو پھیلا کر، بڑھا کر پوری تخلیقی وسعت کے ساتھ پیش کرنا ہوتا تھا۔ ایسا ہی فارسی بیانیہ شاعری میں بھی ہوا جس کا بے مثل شاہکار شاہنامہ ہے۔ مرثیے کا موضوع بھی بیان کی کفایت نہیں، اس کی وسعت چاہتا تھا، چنانچہ مرثیے کی اس نوعیت کے پیشِ نظر انیس اردو زبان کے ایک بڑے حصے کو اپنے تصرف میں لے آئے۔ زبان کے بڑے حصے کو تصرف میں لے آنے کا ناگزیر نتیجہ یہ ہوا کہ زبان

کے خلاقانہ صرف کے زیادہ سے زیادہ امکانات اپنے ساتھ اس زبان کے معاشرتی سماجی رویوں کو بھی لے آئے۔ زبان پر سماج و معاشرت کی چھاپ ہوتی ہی ہوتی ہے۔ اس سے اگر بچنے کی کوشش کی جاتی تو انیس کو نہ صرف اپنی تخلیقی وشعری آمد و روانی سے بلکہ زبان کی تازگی و نادرہ کاری کے ایک حصے سے بھی ہاتھ دھونا پڑتے۔ زبان کے ایک حصے کو برتنا اور دوسرے سے روگردانی کرنا زبان کو مجروح کرنا اور خود اپنے شعری اظہار کی قوتوں پر پہرہ بٹھانا یا خود کو روایتی زبان کی دسترس میں دینا تھا۔ یہ ایسا جرم ہے جس کا ارتکاب چھوٹے شاعر تو کر سکتے ہیں، انیس جیسا بڑا شاعر نہیں کرسکتا تھا، اور وہ بھی ایک بیانیہ شاعر جس کو زبان کی زندگی سے دھڑکتی ہوئی لفظیات کے زیادہ سے زیادہ حصے کی ضرورت ہوتی ہے۔ ذرا ''جب قطع کی مسافتِ شب آفتاب نے'' سے یہ حصہ ملاحظہ ہو، جو حضرت عباس کو علم دیے جانے کے موقع پر آیا ہے:

یہ سن کے آئی زوجۂ عباسِ نامور   شوہر کی سمت پہلے کنکھیوں سے کی نظر
لیں سبطِ مصطفیٰؐ کی بلائیں بہ چشمِ تر   زینب کے گرد پھر کے یہ بولی وہ نوحہ گر
فیض آپ کا ہے اور تصدق امام کا
عزت بڑھی کنیز کی رتبہ غلام کا

سر کو لگا کے چھاتی سے زینب نے یہ کہا   تو اپنی مانگ کوکھ سے ٹھنڈی رہے سدا
کی عرض مجھ سی لاکھ کنیزیں ہوں تو فدا   بانوئے نامور کو سہاگن رکھے خدا
بچے جئیں ترقیِ اقبال و جاہ ہو
سائے میں آپ کے علی اکبر کا بیاہ ہو

قسمت وطن میں خیر سے پھر سب کو لے کے جائے   یثرب میں شور ہو کہ سفر سے حسین آئے
ام البنین جاہ و چشم سے پسر کو پائے   جلدی شبِ عروسیِ اکبر خدا دکھائے
مہندی تمہارا لال ملے ہاتھ پاؤں میں
لاؤ دلہن کو بیاہ کے تاروں کی چھاؤں میں

اس اقتباس کے دوسرے مصرعے میں ''شوہر کی سمت پہلے کنکھیوں سے کی نظر'' میں لفظ 'کنکھیوں' سے کسی رسم کا اظہار نہیں ہوتا، نہ ہی کسی ٹھوس پیکر کا تصور ابھرتا ہے۔ شرم و حیا تو عالم گیر صفت ہے، لیکن لفظ 'کنکھیوں' کے استعمال سے معاً اس سماج کی عورت کا جذباتی رویہ سامنے آجاتا ہے، جس سماج میں اردو زبان بولی جاتی ہے، اور اس ایک لفظ کے استعمال سے پورے بند میں بجلی سی دوڑ جاتی ہے، اور اپنائیت کی فضا پیدا ہوجاتی ہے جو شعر کی اثر آفرینی میں اضافہ کرتی ہے۔ یہ فضا بیت کے مصرعے ''عزت بڑھی کنیز کی رتبہ غلام کا'' سے اور بھی گہری ہوگئی ہے۔ اگرچہ ''غلام'' عربی کا اور ''کنیز'' فارسی کا لفظ ہے، لیکن ایک خاتون کردار کی زبان سے اپنے شوہر اور نند کی موجودگی میں جس طرح یہ الفاظ بولنے والے کے لیے ادا ہوئے ہیں، وہ انداز ہندستانی بیگمات کے لہجے اور طرزِ تخاطب کی غمازی کرتا ہے۔ اسی طرح دوسرے بند میں ''تو اپنی مانگ کوکھ سے ٹھنڈی رہے سدا'' یا ''بانوے نامور کو سہاگن رکھے خدا'' یا ''بچے جئیں ترقی اقبال و جاہ ہو'' ان مصرعوں میں بھی کسی ہندستانی رسم یا مقامی چیز کا ذکر نہیں لیکن یہ جذبات، یہ دعائیں یہ پیرایۂ اظہار یکسر مقامی و ہندستانی ہے۔ شوہر کی زندگی اور گھر کی خوشی کا تصور کہاں نہیں، لیکن ''تو اپنی مانگ کوکھ سے ٹھنڈی رہے سدا'' کے دعائیہ استعمال سے ایک ایسی جذباتی فضا پیدا ہوجاتی ہے جو کلیتاً ہندستانی ہے۔ یہی معاملہ لفظ ''سہاگن'' کا ہے، جس سے ذہن میں ہندستانی گھر گرہستی اور اس کی گھریلو خوشیوں کا تصور سامنے آتا ہے۔ اسی طرح آخری بند کی بیت ملاحظہ ہو جو دعائیہ ہے:

مہندی تمہارا لال ملے ہاتھ پاؤں میں
لاؤ دلہن کو بیاہ کے تاروں کی چھاؤں میں

لسانی اظہار کے نقطۂ نظر سے یہ بات صاف ہے کہ لفظ 'لال' ہو 'دلہن' یا 'سہاگن' انیس کے ہاں کوئی لفظ بذاتہ نہیں آتا بلکہ پورے معنوی واحدے Semantic Unit کے طور پر آتا ہے جس میں اس لفظ کے متعلقات کی ذہنی تصویریں

بھی ہوتی ہیں۔ گویا یہ معنوی اکائیاں اپنی سماجی اور معاشرتی تمثیلوں کے ساتھ آتی ہیں اور ان میں کئی جذباتی اور حسی پیکروں کے سلسلے سموئے ہوئے ہوتے ہیں۔ مثلاً زینب کے مکالمے میں انیس جب علی اکبر کا ذکر کرتے ہیں تو شعری آمد کی رو میں انیس کے ذہن میں علی اکبر کا تصور ایک ایسے 'لال' یا دولہا کا تصور بن کر ابھرتا ہے جس کے 'ہاتھ پاؤں میں مہندی' لگی ہوئی ہے۔ اسی طرح جب دلہن کا تصور ان کے ذہن میں آتا ہے تو اس کے ساتھ ساتھ 'تاروں کی چھاروں' کا تصور بھی دبے پاؤں شعر میں داخل ہوجاتا ہے۔ ایسے اشعار میں 'لال' کو 'مہندی' سے، 'دلہن' کو 'تاروں کی چھاؤں سے'، 'بانو' کو 'سہاگ' سے یا 'مانگ' کو 'کوکھ سے ٹھنڈی رہے' سے یا حضرت امام حسین اور زینب کی موجودگی میں زوجۂ عباس کے تصور کو خدمات اور وفاشعاری میں 'کنیز' اور 'غلام' کے تصور سے الگ نہیں رکھا جاسکتا۔ گویا یہ سب ایسے جذباتی اور ذہنی سلسلے ہیں جو وسیع تر معنوی اکائیوں کا حصہ ہیں، اور اپنے سماجی تعلقات کے ساتھ جامع طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ انیس کے ذہن میں یہ الگ الگ نہیں بلکہ ایک کُل کے طور پر ایک ساتھ آتے ہیں۔ انیس کے کمالِ فن کا یہ پہلو خصوصی توجہ چاہتا ہے۔ یہ معمولی بات نہیں کہ انیس نے الفاظ کی بڑی سے بڑی تعداد کو زیادہ سے زیادہ تخلیقی سلیقے سے برتا ہے۔ انیس کے نواسے پیارے صاحب رشید سے جو روایت منسوب ہے کہ انیس فرمایا کرتے تھے ''حضراتِ لکھنؤ اس طرح نہیں کہتے'' اس سے بھی یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انیس کی زبان کے جامع اور معاشرتی قالب پر کیسی گہری نظر تھی۔ انیس ''کلامِ باموقع'' پر بھی اصرار کرتے تھے۔ اس بات کو عام طور پر تسلیم کیا جاتا ہے کہ انیس نے ہندستانی عورتوں کے لہجے اور طرزِ گفتار کو جس کمال سے شعر میں کھپایا ہے، اس کی اتنی متنوع اور متحرک تصویریں کہیں اور نہیں ملتیں، انھوں نے ہندستانی خواتین کی امیدوں، آرزوؤں، تمناؤں، دعاؤں، ان کے ادب آداب، حفظِ مراتب، لہجے، روزمرے، محاورے اور ذہنی اور جذباتی رویوں کی ایسی تصویرکشی کی ہے کہ پوری اردو شاعری میں اس کا جواب نہیں۔ ذیل کے اشعار میں

تخلیقی اعتبار سے ذرا لہجہ اور خطاب دیکھیے، معاً اودھ کے گھرانوں کی فضا سامنے آجاتی ہے:

کیسی دھڑا دھڑی ہے یہ کیوں بین ہوتے ہیں
لوگو نہ غل مچاؤ مرے لال سوتے ہیں

چھپ جائے جس سے دور کا ناتا ہے صاحبو
دولہا دلہن کے لینے کو آتا ہے صاحبو

اولاد بھی پیاری ہے تو حضرت ہی کے دم تک
کہیے تو بلائیں بھی نہ لوں سر سے قدم تک

لو اپنے دودھ کی تمھیں دیتی ہوں میں قسم
اب کچھ کہوگے منہ سے تو ہوگا مجھے بھی غم

کروٹ تو لو کہ ماں کے جگر کو قرار ہو
اس بچپنے کی نیند پہ اماں نثار ہو

وہ کہتی تھی کہ جاگ کے تقدیر سوگئی
بی بی نہ پکڑو ہاتھ کہ میں رانڈ ہوگئی

رکھے خدا سلامت انھیں اپنی جان سے
اٹھ جائے خیر پالنے والی جہان سے

کیا جانے وہ مزا جسے اس کا ملا نہیں
اچھا سدھارو تم سے ہمیں کچھ گلا نہیں

عابد ہوں یا کہ یہ سبھی آنکھوں کے تارے ہیں
پر اب تو یہ نہ آپ کے ہیں نے ہمارے ہیں

جیتے نہ پھروگے یہ قسم کھاتی ہوں واری
کم سن ہو بہت اس لیے سمجھاتی ہوں واری
چہروں کی بلائیں تو مجھے لینے دو واری
پھر کاہے کو شکلیں نظر آئیں گی تمہاری

بہنیں پکارتی تھیں کہ بیرن ترے نثار
اب تک تو گھر میں آئے تھے میداں سے چند بار

دانتوں میں وہ چمک کہ نظر کو نہیں ہے تاب
خود جس کی برق و شرق سے آکاس کو حجاب

چھیدیں وہی گلا یہ لعینوں کے جی میں تھا
یاں کنٹھ بیٹھ جانے سے دم دھکدھکی میں تھا

فرمایا بہن اب انھیں آغوش میں لو تم
دو شیر مرے مرگئے پرسا مجھے دو تم

وہ بولی کہ ہے ہے یہ نہ فرمائیے بھائی
حضرت کے کہاں لال کہاں میری کمائی

اس ضمن میں یہ مسلسل حصے بھی اپنی معنویت سے خالی نہیں۔ زینب علی اکبر کے بارے میں کہتی ہیں:

سی کر نئے کُرتے انھیں کس روز پنہائے
اسپند کیا کب یہ کہیں جا کے جو آئے
رکھتی تھی میں کس دن انھیں دولہا سا بنائے
نازان کی پھوپھی نے کبھی کاہے کو اٹھائے
پوچھے تو کوئی گھٹنیوں جس روز چلے تھے
ان تلووں سے یہ دیدۂ ترکس نے ملے تھے
راتوں کو رہا کون چھٹی چلّوں میں بیدار
کس نے کہو سرمہ دیا ان آنکھوں میں ہر بار
پہلو میں رہا دل کی طرح کس کے یہ دلدار
کس بی بی نے گیسو ہیں یہ منت کے رکھے چار
بے میری اجازت جو یہ مرنے کو چلے ہیں
پوچھے تو کوئی کس کی مرادوں کے پلے ہیں

—

جب دودھ بڑھانے کا ہوا خیر سے ہنگام
اس شادی کا کس نے کیا کنبے میں سرانجام
قرباں رہے اٹھارہ برس جو سحر و شام
پوچھا بھی نہ ہاں سچ ہے اب اس بی بی سے کیا کام
کیوں ان کی بلا لے کے نہ پہلے ہی موی میں
سب لوگ تو ان کے ہوئے کوئی نہ ہوئی میں

اس موقع پر شہر بانو حضرت امام حسین سے کہتی ہیں :

میں آپ کی، گھر آپ کا، اور آپ کے دلدار
لونڈی کے بھی مالک ہو اور اکبر کے بھی مختار
شکوہ نہیں گر ہیں تو محبت کے گلے ہیں
یہ لعل مجھے آپ کے صدقے میں ملے ہیں
ہے کام کا وہ ان میں جو کام آپ کے آئے
ارشاد جسے کیجیے وہ مرنے کو جائے
فرماؤ تو لونڈی علی اصغر کو بھی لائے
حسرت ہے کہ مادر انھیں نوشاہ بنائے
پر غم نہیں اس کا بھی کہ یہ ہم سے جدا ہوں
اب تو یہی شادی ہے کہ حضرت پہ فدا ہوں

فاطمہ کبریٰ حضرت قاسم سے کہتی ہیں :

سمجھی کہ جیتے اب نہیں پھرنے کے رن سے تم
پیاسا گلا کٹا کے ملوگے حسن سے تم
سوؤگے منہ چھپا کے لحد میں کفن سے تم
اچھا سلوک کرتے ہو صاحب دلہن سے تم

اک رات کی بنی پہ جفا یوں ہی چاہیے
اے شمعِ بزمِ مہر و وفا یوں ہی چاہیے

غیرمرئی ہندستانیت یعنی محض زبان، روزمرہ، محاورے اور لہجے کے استعمال سے تشکیل پانے والی ہندستانی فضا کی حدود کا تعین خاصا مشکل کام ہے۔ اس کا سلسلہ اندازِ گفتگو اور معمولی لفظوں کے استعمال سے لے کر تشبیہوں، تمثیلوں، ترکیبوں، کہاوتوں اور لفظیات کے دوسرے پیچ در پیچ دائروں تک کچھ اس طرح پھیلا ہوا ہے

کہ ہر ہر پہلو کی نشان دہی کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ صرف محاوروں ہی سے اس کا کچھ اندازہ ہوگا۔ ذیل کے اشعار میں محاوروں کا استعمال کم و بیش غیرارادی ہے۔ غور فرمایئے کہ ایک معمولی سے محاورے کے استعمال سے فضا میں مقامی رنگ کس طرح آجاتا ہے:

چھل بل دکھائی فوج کو دوڑا تھا اُڑا
صورت بنائی جست کی سمٹا جما اڑا

کس سے کہیں جو حالِ دلِ دردناک ہے
تلوار چل رہی ہے جگر چاک چاک ہے

میں اب انھیں بے جان سے مارے نہ پھروں گا
بے تیغ کے گھاٹ ان کو اتارے نہ پھروں گا

وہ نہر، وہ اشجار، وہ سبزہ وہ ترائی
جنگل بھی ہوا پر تھا کہ آج اپنی بن آئی

کیسی ہوا چلی چمنِ روزگار میں
سید کا باغ لٹتا ہے فصلِ بہار میں

آگے ہمارے دعوئے جرأت خدا کی شان
گدی سے کھینچ لوں ابھی بڑھ کر تیری زبان

جھونکوں سے ہوا کے جو اڑے پردۂ محمل
سینوں میں اچھلنے لگے سیدانیوں کے دل

ذیل کے شعر بھی ملاحظہ ہوں۔ ان میں صرف ایک لفظ یا صرف ایک پیکر کے استعمال سے شعر میں ہندستانی کیفیت پیدا ہوگئی ہے:

آفت تھی بے کسی تھی مصیبت تھی یاس تھی
بے فوج بادشاہ تھا ڈیوڑھی اداس تھی

دامن علم کا کھول کے عباس رُک گئے
صف باندھ کر سلام کو مجرائی رُک گئے

رن پر چڑھے جو سوگ کے کپڑے اتار کے
مارے گئے وہ شیر ہزاروں کو مار کے

گرمی یہ اور قحط کئی دن سے آب کا
رُخ تمتما گیا ہے مرے آفتاب کا

تر ہے قبا پسینے میں پنکھا کوئی ہلاؤ
سونلا گئے ہو دھوپ میں واری ہوا میں آؤ

بھاگڑ میں خوں سے رن کی زمیں لال ہوگئی
دولہا کی لاش گھوڑوں سے پامال ہوگئی

انیس کے یہاں سے ایسی مثالیں سیکڑوں نہیں، ہزاروں کی تعداد میں پیش کی جاسکتی ہیں جہاں صرف ایک لفظ یا محاورے یا ترکیب یا پیکر کے استعمال سے جیسے 'بیرن'، 'آکاس'، 'کنٹھ'، 'دھکدھکی'، 'واری'، 'بلائیں'، 'دودھ کی قسم'، 'دھوپ میں سونلانا'، 'چاندسی دلہن'، 'چھل بل'، 'جنگل کا ہوا پر ہونا'، 'تیغ کے گھاٹ اتارنا'، 'گدی

سے زبان کھینچنا'، 'باغ لٹنا' یا معمولی الفاظ جیسے 'سوگ'، 'سدھارو'، 'ڈیوڑھی'، 'تمتمانا'، 'رن'، 'بھاگڑ' کے تخلیقی استعمال سے شعر کی پوری معنوی فضا بدل گئی ہے۔ لامحالہ انیس کی شاعری میں عقیدے کی روشنی چاندنی بن کر ہر جگہ موجود ہے، خواہ وہ دکھائی دے یا نہ دے۔ اس کا تعلق جیسا کہ وضاحت کی گئی، زبان کے لہجے، روزمرے، محاورے اور بعض اوقات عام لفظوں کے باسلیقہ استعمال سے ہے۔ یہ سب زبان کی ایسی معنوی اکائیاں ہیں جن سے زبان کا بھرپور تخلیقی استعمال کرنے والا کوئی بھی شاعر صرفِ نظر نہیں کرسکتا۔ اب یہ بات واضح ہے کہ زبان کا تازہ کارانہ تخلیقی استعمال اپنے ساتھ ایک مخصوص تہذیبی و ذہنی فضا، ایک مخصوص ملکی مزاج اور مخصوص سماجی اور معاشرتی رنگ لے کر آتا ہے اور جس شاعر کی لفظیات اور اس کے تخلیقی استعمال کا دائرہ جتنا بڑا اور پرقوت ہوگا، اسی نسبت سے زبان کا اپنا مخصوص معاشرتی رنگ اس کی شاعری میں زیادہ سے زیادہ جھلکے گا۔ انیس نے زبان اور روزمرے اور اس کی معنوی اکائیوں کے اس انتہائی فیض بخش جبر کو اپنے لیے روا رکھا۔ اب اس کی مزید وضاحت کی ضرورت نہیں کہ کیا انیس نے ہندستانیت کو عمداً اردو مرثیے میں داخل کیا اور کیا واقعی وہ اس معاملے میں قطعاً آزاد تھے؟ یا ایک بار جب اردو زبان کی لطافتوں، معنوی اکائیوں اور ذہنی پیکروں کے دروازے زبان کے بھرپور تخلیقی استعمال کی بدولت انھیں نے خود پر وا کرلیے تو ان کی شاعری میں اردو کے عصری مقامی لسانی سماج کا در آنا فطری تھا۔ اور اردو کا لسانی سماج بہرحال ہندستانی سماج ہے۔ اس سے زبردست فائدہ یہ ہوا کہ انیس کو ان کی مخصوص شعریت کے لیے ایک وسیع لسانی اور معنوی فضا مل گئی، اور مرثیے کے کرداروں کو ایک ایسی طرزِ گفتار، ایک ایسا لہجہ، ایک ایسا اندازِ بیان مل گیا جس کی بدولت شعری حقیقت کی تشکیل اور فضا سازی کے لیے Authenticity کی بنیاد فراہم ہوگئی، اور اردو والوں سے بالعموم اور لکھنؤ والوں سے بالخصوص 'اپنائیت' کا وہ رشتہ قائم ہوگیا، جس کی بدولت کسی بھی شاعر کا کلام دل کی تہوں میں اترتا ہے اور جس کا انیس کی شہرتِ عام اور قبولِ دوام میں بڑا ہاتھ ہے۔

مصادر :

(1) مراثیِ میر انیس (جلد 1، 2، 3، 4) نولکشور، لکھنؤ 1958

(2) مراثیِ انیس مرتبہ نائب حسین نقوی (جلد 1، 2، 3، 4) غلام علی اینڈ سنز، لاہور 1959

(3) روحِ انیس مرتبہ پروفیسر سید مسعود حسن رضوی ادیب، کتاب نگر، لکھنؤ 1956

(4) سودا از شیخ چاند، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد 1936

(5) اردو مرثیہ از سفارش حسین رضوی، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی 1965

(6) خواتینِ کربلا کلامِ انیس کے آئینے میں از بیگم صالحہ عابد حسین، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی 1973

(7) اردو مرثیے کا ارتقا از ڈاکٹر مسیح الزماں، کتاب نگر، لکھنؤ 1968

(8) اردو مرثیہ از اظہر علی فاروقی، الہ آباد 1958

(9) 'کلام انیس میں ہندستان' از دانش لکھنوی، ماہنامہ نیا دور لکھنؤ، اگست 1992

(انیس شناسی، 1977)

بنارس — دیار دلبراں

مشہور ہے کہ بنارس کی فضاؤں میں عشق کی تاثیر ہے۔ یہاں کے حسن پرور اور ہوشربا نظاروں سے دل عموماً متاثر ہوتے رہے ہیں اور ہمارے شعر و ادب میں اس کی کئی مثالیں مل جاتی ہیں۔ شیخ علی حزیں 1176ھ میں ہندوستان وارد ہوئے تھے۔ دلی اور اکبرآباد میں رہنے کے بعد وہ بنارس آئے۔ یہاں سے عظیم آباد گئے، لیکن بنارس کی کشش انھیں پھر واپس کھینچ لائی۔ اور اس سرزمین سے انھیں کچھ ایسی بوئے وفا آئی کہ یہیں کے ہو رہے اور آخر 1180ھ میں یہیں پیوند خاک ہوگئے۔ ان کے مزار پر خود ان کے کہے ہوئے یہ اشعار کندہ ہیں:

زباں دانی محبت بودہ ام دیگر نمی دانم
ہمیں دانم کہ گوش از دوست پیغامے شنید اینجا
حزیں از پائے رہ پیما بسے سرگشتگی دیدم
سرشوریدہ بر بالین آسائش رسید اینجا

آزاد بلگرامی نے 'خزانہ عامرہ' میں بنارس سے متعلق حزیں کا یہ شعر نقل کیا ہے:

از بنارس نہ روم معبد عام است اینجا
ہر برہمن پسر لچھمن و رام است اینجا

بنارس کی تعریف میں ہدایت اللہ ہدایت شاگرد خواجہ میر درد نے ایک مثنوی لکھی تھی (جواہر سخن، ج 2، ص 733) لیکن افسوس ہے کہ یہ دستیاب نہیں ہوئی۔ مہدی علی خاں مہدی بیٹے تھے سید محسن بن سید غلام حسین خاں (مصنف تاریخ سیرالمتاخرین) کے۔ عظیم آباد کے متوطن تھے۔ کچھ مدت بنارس میں بھی مقیم رہے۔ ان کا ایک شعر ہے:

وہ بت کاشی میں ہے کس طرح مہدی
رہا یوسف نہیں اپنے وطن میں

ظہوراللہ خاں نوا بدایوں کے رہنے والے تھے۔ شاگرد تھے بقا کے۔ 1270ھ یا 1271ھ میں انتقال ہوا۔ ان کا دیوان ہنوز شائع نہیں ہوا۔ اس کے ایک قلمی نسخے (مکتوبہ 1863ھ) میں بتانِ بنارس کی تعریف میں یہ شعر میری نظر سے گزرا ہے:

بیمار محبت کا اکسیر نہیں درماں
ہے کشتہ نوا یارو خوبانِ بنارس کا

بنارس سے متعلق عشق و عاشقی کی بعض افسانوی روایتیں بھی مشہور چلی آتی ہیں۔ ایسی ہی ایک المیہ روایت کو راسخ عظیم آبادی نے اپنی پرسوز مثنوی 'کشش عشق' میں بیان کیا ہے۔

اس میں ایک درویش دلریش اور بنارس کی ایک مہ جبیں راج کماری کا دردناک قصہ نظم کیا گیا ہے۔ درویش سوائے بندِ عشق کے دنیا کے تمام علائق سے آزاد تھا۔ پھرتا پھراتا بنارس میں آیا۔ یہاں زمین سے آسمان تک حسن ہی حسن بھر رہا تھا۔ ہر صورت ہوشربا اور فتنۂ روزگار دکھائی دی۔ راسخ عظیم آبادی بنارس کا نقشہ کھینچتے ہوئے کہتے ہیں:

زہے شہر محمود باغِ بہشت
زن و مرد سب حور و غلماں سرشت
ہر اک غیرت افزائے ماہ تمام
کوئے صبح عاشق کو زلف ان کی شام
جسے دیکھو وہ فتنۂ روزگار
جہاں جاؤ واں اک بلا روبکار
پڑے چشم جس گوشۂ بام پر
خدا ہی کی آجائے قدرت نظر

لب بحر جاوے اگر کوئی واں
تو دیکھے عجیب طرح کا اک سماں

اس کے بعد قصہ شروع کرتے ہوئے کہتے ہیں:

روایت ہے وہاں سے کہ وہ دردمند
اسیر وفا عشق کا پائے بند
جب اس شہر کے بیچ داخل ہوا
سیاحت کا ہر سمت مائل ہوا
گلی کوچے اس کی گزرگہ ہوئے
عیاں سینکڑوں غیرت مہ ہوئے
اسی طرح گزرے اسے چند روز
جگر میں تپش اور سینے میں سوز

ایک دن درویش گھاٹ کی طرف آنکلا —

لب بحر ایک دن قضارا گیا
ولے جاتے ہی ہائے مارا گیا
زن و مرد کا تھا زبس واں ہجوم
سر آب آتش پرستوں کی دھوم
تھے آمادۂ غسل اس جائے سب
کوئی ان میں گل چہرہ کوئی غنچہ لب
ہر اک سمت خیل پری وش زناں
بہم گرم بازی و غوطہ زناں
کوئی دست بستہ سوئے آفتاب
کوئی شرمگیں کوئی پر بے حجاب
کوئی باندھے بالوں کو سو ناز سے

کوئی کھولے زلفیں اک انداز سے
انھوں میں سے اک رشکِ حور و پری
کہ مہ جس کا سوجی سے تھا مشتری

یہ اصل میں بنارس کی راجکماری تھی۔ جس کے حسن و جمال کا ایک عالم دیوانہ تھا۔

عیاں عکسِ رو اس کا یوں آب میں
نظر آوے خورشید جوں آب میں
بیاں کیا کروں اس کے جلوے کی لاگ
کہے تو کہ لاگے ہے پانی میں آگ
ادھر ایک جانب یہ آشفتہ سر
کنارے پہ بیٹھا تھا تفتہ جگر
نگہ اس کی جا ہی پڑی ناگہاں
نہاتی تھی وہ غیرتِ مہ جہاں
جوہیں دیکھا وہ چہرہ بھر کر نگاہ
نہ دیکھا پھر اپنے تئیں ان نے آہ
کی اک ہائے اور اس کو غش آ گیا
گیا اس کا دل عشق کا کیا گیا

غماض نگاہیں چار ہوتے ہی درویش ہوش و حواس ہار گیا۔ دن پریشانی اور راتیں بے خوابی میں گزرنے لگیں۔ راجکماری ہر روز صبح کے وقت گھاٹ پر آتی۔ درویش نظارے کی تاب نہ لاسکتا اور غش کھا کے گر جاتا۔ لوگوں نے اسے بہت سمجھایا کہ کیوں ناحق جان کھوتے ہو، شاہ و گدا میں میل کیسا۔ وہ عالی نسب تج فرمایہ کو کیوں پوچھنے لگی، لیکن درویش بھی شمع بنارس کا پروانہ تھا۔ راہ عشق میں ثابت قدم رہا۔ جب یہ روز روز کا تماشا رسوائی کی شکل اختیار کرنے لگا تو راجکماری کی سہیلیوں

نے سوچا کہ اس سے کسی نہ کسی طرح چھٹکارا پانا چاہیے۔ درویش سے کہا گیا کہ اگر تو عاشق صادق ہے تو راجکماری کی خاطر منجھدار میں کود جا۔ غرض وہ بدنصیب موجوں سے ہم آغوش ہوکر ڈوب گیا لیکن کچھ مدت بعد راجکماری کی بے کلی بڑھنے لگی اور وہ اندر ہی اندر گھلنا شروع ہوئی۔ آخر میں ایک رات وہ بستر خواب سے اٹھی، بارہ سنگار کیا اور دایہ کو ساتھ لے کر گھاٹ پر آئی اور عین اسی جگہ غرق ہوگئی جہاں اس جگرسوختہ درویش نے ڈوب کر جان دی تھی۔ اس المیہ مثنوی میں راسخ عظیم آبادی نے بنارس کے مقامی ماحول کو کامیابی سے پیش کیا اور وہاں کے دلبروں، پری وشوں اور گلرخوں کی تصویریں بھی بڑی خوبی سے کھینچی ہیں۔

سعادت یار خاں رنگین کے 'دیوانِ ریختہ' میں بھی ایک مثنوی بنارس سے متعلق ملتی ہے۔ یہ مثنوی بطور خط بنارس سے لکھنؤ کی کسی بی بی کے نام لکھی گئی تھی۔ اس کا بڑا حصہ 'بیان خوبی شہر (بنارس) و گھاٹ ہاونہان' پر مشتمل ہے۔ چند شعر جن میں گنگا کے کنارے اشنان کرنے والوں کا منظر کھینچا گیا ہے، پیش کیے جاتے ہیں۔

اک سمت بیبیاں ہیں خوش رو
بنگالنیں ایک رخ ہیں دل جو
ننگے ہے پاؤں کوئی آتی
دریا سے ہے کوئی گھر کو جاتی
خوش ہوکے کوئی نہا رہی ہے
پھولوں کو کوئی بہا رہی ہے
چپکے ہی کھڑی ہے کوئی حیراں
کرتی ہے کھڑی کوئی گپ واں
دل اپنا دکھا رہی ہے کوئی
بال اپنے سکھا رہی ہے کوئی
کوئی اپنا کمال واں جتا کے

اشلوک پڑھے ہے بڑبڑا کے
کوئی یاد کرے ہے گائتری آ
سیکھے ہے کوئی کسی سے پوجا

لباس کی یہ بہار بھی ملاحظہ ہو:

ساڑی کوئی اوڑھ کر چلے ہے
دل پاؤں تلے کوئی ملے ہے
لہنگا کوئی گھیر کا ہے پہنے
پہنے ہے کوئی جڑاؤ گہنے
مسی کوئی آئی ہے لگا کر
آئی ہے دھڑی کوئی جما کر
القصہ یہ شہر ہے طلسمات
یہاں شغل یہی رہے ہے دن رات

شیر علی افسوس نے بھی اپنی تاریخی کتاب 'آرایش محفل' میں بنارس کے 'حسن توبہ شکن' کی جی بھر کے تعریف کی ہے۔

''حسن وہاں کا نہایت چمک نمک کے ساتھ۔ اگر فرشتہ بھی دیکھے تو دیوانہ ہو جائے۔ پری زاد تو کس شمار و قطار میں۔''

حسن جہاں بھی ہو مظہر فطرت ہے اور بقول مہدی افادی 'حافظ کی شراب معرفت کی طرح اس سے بھی قطع نظر نہیں کی جا سکتی'۔ چنانچہ افسوس اپنا ایک چشم دید واقعہ بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ایک دن کا ذکر ہے کہ راقم ساون میں ایک باغ بے در و دیوار کے بیچ سر راہ ایک بلندی پر بیٹھا تھا۔ اور میر چراغ علی مرحوم صیف تخلص بھی میرے ساتھ تھے۔ دن اس وقت دوپہر سے کچھ کم ہوگا کہ ایک جھنڈ کا جھنڈ پریوں کا اس باغ کے

دیہرے (مندر) میں پرستش کر قضارا ادھر آنکلا۔ ان میں ایک ... چمپئی رنگ نہایت چالاکی و بے باکی سے پیش قدمی کرتی تھی اور ایک انداز و ناز سے پاؤں دھرتی تھی۔ سراپا اس کا گویا سانچے میں ڈھلا تھا۔ ہر ایک عضو حسن و ادا سے بھرا تھا:

ہلال آبرو، منہ چاند، جثہ سڈول
خوش اسلوب چھب، پنڈلیاں گول گول

مکھڑے کی رنگت کے آگے 'کندن زرد' بلکہ پکھراج بھی گرد۔ سونا تو کیا مال ہے، جو اس کے روپ کے منہ چڑ سکے۔ غرض تماشائیوں کا دیکھتے ہی جی سنسنا گیا۔ اور آنکھوں تلے اندھیرا آ گیا۔ میر مرحوم کے دل پر دیر تلک اس کا صدمہ رہا، لیکن وہ چمکو چھم کڑا دکھاتی ہوئی نہ جانے کدھر گئی۔ پھر نہ پھری۔ تا شام راہ دیکھی — نادان سمجھے کہ تجلی کو تکرار نہیں۔ اب بیٹھنا بے فائدہ ہے۔ ہر ایک نے گھر کی راہ لی۔

غرض معمورائے مذکور کیفیت سے خالی نہیں۔ غالب بنارس کی رنگینی اور رونق کے بہت قائل تھے۔ بنارس سے بھیجے جانے والے ایک خط میں لکھتے ہیں:

''اس تماشہ گاہ کی دلفریبی کے وفور سے غم مسافرت دل سے محو ہو گیا اور اس بت خانے کے نشاط نالہ ناقوس کی کثرت سے دل جھوم کر مستانہ وار نعرہ زن ہے۔ ایسا بدمست ہوا کہ وارفتگی میں یادِ وطن کی شمع بجھا دی۔ اگر یہ اہم مقدمہ پیش نہ ہوتا تو بے درنگ دین کو خیر باد کہتا اور تسبیح توڑ ڈالتا اور ماتھے پر قشقہ اور گلے میں زنار ڈالتا اور اسی ہیئت کے ساتھ گنگا کے کنارے بیٹھا رہتا وقتے کہ میرے جسم سے ہستی کے آلائش کی گرد دھل جاتی۔''

('نامہ ہائے فارسی غالب'، مرتبہ پرتو روہیلہ، کراچی 1999)

داد خان سیاح کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''بنارس کا کیا کہنا ہے۔ ایسا شہر کہاں پیدا ہوتا ہے۔ انتہائے جوانی میں میرا وہاں جانا ہوا۔ اگر اس موسم میں جوان ہوتا تو وہیں رہ جاتا اور ادھر کو نہ آتا۔

عبادت خانۂ ناقوسیانست
ہمانا کعبۂ ہندوستان ست''

بنارس کی تعریف میں غالب کی فارسی مثنوی ''چراغ دیر'' کا شمار غالب کی بہترین مثنویوں میں کیا جاتا ہے۔ مندرجہ بالا شعر اسی مثنوی کا ہے جس میں بنارس کو شنکھ پھونکنے والوں کا کعبہ کہا ہے۔ آگے چل کر بنارس کی تعریف میں کہتے ہیں:

بتانش را ہیولٰی شعلۂ طور سراپا نور ایزد چشم بد دور
مگر گوئی بنارس شاہدے ہست زگنگش صبح و شام آئینہ در دست

وہ بنارس کو بہشت خرم و فردوس معمور کا درجہ دینے کو تیار تھے:

تعالیٰ اللہ بنارس چشم بد دور
بہشت خرم و فردوس معمور

بنارس کی یاد غالب کے دل سے کبھی محو نہیں ہوئی:

کاش کان بت کاشی در پزیردم غالب
بندہ تو ام گویم گویدم ز ناز آری

صبح بنارس، ضرب مثل کا درجہ رکھتی ہے، اور یہ واقعہ ہے کہ صبح سویرے گھاٹ کا منظر اہل دل کے لیے 'عید نظارہ' ہے۔ اس کی تصویر جس چابکدستی، اور فن حسن کاری سے بے نظیر شاہ نے کھینچی ہے، قابل داد ہے۔ چند شعر پیش کیے جاتے ہیں۔

بچھائے ہوئے مرگ چھالے فقیر
لب نہر تڑکے سے ہیں جائے گیر
وہ سیلے وہ جوڑے چمکتے ہوئے
وہ کانوں میں مُندرے لٹکتے ہوئے
وہ گھنٹی بجاتے ہوئے برہمن
ہیں بت خانوں میں کس طرح نعرہ زن
نہانے کو وہ نازنینان شہر
چلی آتی ہیں کس طرح سوئے نہر

وہ تھالی میں سیندور چندن لیے
کوئی آرہا ہے عجیب آن سے
بنارس کی وہ ریشمی ساڑیاں
وہ گھونگھٹ لٹکتا ہوا الاماں
ہر اک کی نئی دھج نیا ڈھنگ ہے
لب گنگ اس وقت کیا رنگ ہے
نہا کر جو نکلی ہے وہ سیم تن
ہوئی بھیگ کر ساڑی جزو بدن
وہ آنچل سے چہرہ چھپائے ہوئے
نگاہیں کسی سے لڑائے ہوئے
وہ ہر بار ٹھکرا کے سیڑھی کوئی
سناتی ہے جھنکار پازیب کی
وہ بھیگے ہوئے بال بکھرے ہوئے
وہ چہرے بہت صاف نکھرے ہوئے
کٹوری میں کوئی لیے پھول پان
کھڑی ہے مندر میں وہ مندر کی جان
چترنی کوئی تو کوئی پدمنی
کوئی ان میں رادھا کوئی جانکی
مہادیو کو جل چڑھا کر تمام
چلی جاتی ہیں اپنے گھر شاد کام

بنارس کا یہ تذکرہ قلم کے لیے بھی کشش کا حکم رکھتا ہے، اور یہ بیانیہ جائزہ بجائے خودشوق کا دفتر بن کے رہ گیا ہے۔ اس سے مقصد صرف یہ ظاہر کرنا تھا کہ قدما سے لے کر متاخرین تک بنارس کا حسن و جمال قدم قدم پر ہمارے اہل قلم کے دامن

دل کو کھینچتا رہا ہے۔ آخر میں عہد حاضر کے ایک نغز گو شاعر فراق گورکھپوری کا یہ شعر بھی ملاحظہ ہو جس میں محبوب کی زلف شبگوں کو شام اودھ اور اس کے صبیح چہرے کو صبح بنارس سے تشبیہ دی ہے:

یہ چہرہ صبح بنارس یہ زلف شام اودھ
کمند پیکر نازک فضائے خلد شکار

(نوائے ادب، بمبئی 1960)

○

اسمٰعیل میرٹھی اور جدید نظم نگاری کی ابتدا

گھنگھور گھٹا تلی کھڑی تھی
پر بوند ابھی نہیں پڑی تھی

آج سے تقریباً سو سوا سو سال پہلے اردو نظم کے آسمان کی حالت کچھ ایسی ہی تھی، اور دیکھتے ہی دیکھتے پیاسی زمین پر بوندیں پڑنے لگیں، محمد حسین آزاد 1830 میں، الطاف حسین حالی 1837 میں، اور اسمٰعیل میرٹھی 1844 میں پیدا ہوئے۔ نئے ادبی اور سماجی شعور کے قائد سر سید احمد خاں کو اُن پر نہ صرف ذہنی بلکہ زمانی تقدم بھی حاصل تھا، وہ 1817 میں عالمِ وجود میں آئے تھے۔ شبلی نعمانی جو عمر میں ان سب سے چھوٹے تھے، 1857 میں اُس حشر خیز زمانے میں پیدا ہوئے جب سامراجیت اور آزادی میں معرکے کی ٹکر ہوئی۔ اُس سے اگرچہ آئندہ ایک صدی کے لیے محکومیت کی بنیاد مضبوط ہوگئی۔ لیکن اس شکست کے بطن سے وہ آفتاب تازہ بھی پیدا ہوا، جس نے آگے چل کر ہر سماجی، ذہنی اور ادبی تحریک کو روشنی بھی دی، اور حرارت بھی۔ سنہ ستاون کے بعد گویا جدید اثرات اور نئی روشنی کی شاہراہ کھل گئی تھی۔ اردو میں جدید نظم کی ابتدا انھیں اثرات کا نتیجہ تھی۔ نئی نظم کے آغاز کے سلسلے میں شعرالہند اور گل رعنا میں 'تاریخی دیانت داری اور واقعہ نگاری' کا جو 'خون کیا گیا تھا' پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی نے اس کی طرف توجہ دلائی اور 'محمد حسین آزاد کی سینہ فگاری' کی داد دیتے ہوئے پہلی بار انجمن پنجاب کے تاریخ ساز مشاعرہ (منعقدہ 9 اپریل 1874ء) کی گمشدہ کڑیاں ملادیں۔ اس مشاعرے کی روداد انھیں اخبار 'کوہ نور' لاہور کے ضمیمہ مورخہ 16 مئی 1874 میں دستیاب ہوگئی تھی لیکن شاید انھیں اس کا احساس نہیں تھا کہ

اس وقت پورا آسمان گھٹاؤں سے بھرا ہوا تھا اور کئی بوندیں آگے پیچھے پڑ رہی تھیں۔ آزاد کی اولیت زیادہ سے زیادہ اس سے بھی سات سال پہلے تک لے جائی جاسکتی ہے، جب اگست 1867 کے ایک جلسے میں انھوں نے 'نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات' کے موضوع پر مفصل تقریر کی تھی، جو بعد میں مجموعۂ نظم آزاد میں شائع ہوئی۔ لیکن 1867 میں جب آزاد ابھی اس سلسلے میں خود کو ذہنی طور پر تیار کررہے تھے۔ غلام مولیٰ قلق میرٹھی کا پندرہ انگریزی نظموں کا ترجمہ 'جواہر منظوم' کے نام سے دوسری بار شائع ہوچکا تھا۔ جو 'حسب ارشاد فیض بنیاد لفٹنٹ گورنر بہادر ممالک مغربی' تیار ہوا تھا اور جس پر غالب نے بھی اصلاح دی تھی۔ اس وقت :

ہر قطرہ کے دل میں تھا یہ خطرہ ناچیز ہوں میں غریب قطرہ
آتی ہے برسنے سے مجھے شرم مٹی پتھر تمام ہیں گرم
ایک قطرہ کہ تھا بڑا دلاور ہمت کے محیط کا شناور
بولا للکار کر کہ آؤ میرے پیچھے قدم بڑھاؤ

قلق میرٹھ میں انسپکٹر کے دفتر میں ترجمہ کا کام کرتے تھے۔ یہیں اسمٰعیل بھی 1860 سے 1867 تک ان کے ساتھی رہے۔ دونوں غالب کے شاگرد تھے اور اس رشتہ سے استاد بھائی بھی تھے۔ اسمٰعیل کی اولین نظموں کا مجموعہ 'ریزۂ جواہر' کے نام سے 1880 میں شائع ہوا، اس میں محمد حسین آزاد کے انجمن پنجاب والے مشاعرہ سے چھ برس پہلے کی 1867 اور 1868 کی لکھی ہوئی چھ نظمیں شامل ہیں۔ غرض جدید نظم کی بوندیں مشاعرۂ پنجاب سے کئی برس پہلے پڑنا شروع ہوگئی تھی۔ یعنی جس کام کو قلق میرٹھی نے شروع کیا تھا، اسمٰعیل، آزاد، حالی اور اُن کے ساتھیوں نے اُسے آگے بڑھایا:[1]

---

1 خاطر نشان رہے کہ آج کے پوسٹ کولونیل عہد میں جس چیز کو کولونیل اثرات کہا جارہا ہے اور جس بنا پر ایک فاضل نقاد نے 'آب حیات' جیسی فقید المثال کتاب کو Black Book قرار دیا ہے، یا جن وجوہ سے آزاد، حالی اور بہت سے دوسرے معاصرین پر انگلی اٹھانا آسان ہوگیا ہے، درحقیقت

پھر ایک کے بعد ایک لپکا　　قطرہ قطرہ زمیں پہ ٹپکا
آخر قطروں کا بندھ گیا تار　　بارش ہونے لگی موسلا دھار
پانی پانی ہوا بیاباں　　سیراب ہوئے چمن، خیاباں

('بارش کا پہلا قطرہ'، اسمٰعیل میرٹھی)

ادبی تحقیق کا کام پرانی رایوں کی صحت کرنا، نئے حقائق کو سامنے لانا، اور افراد و کارناموں کے مقام و مرتبہ کی تعین میں مدد دینا ہے۔ خلیل الرحمٰن سیفی نے اس ذمہ داری کے احساس کے ساتھ اسمٰعیل میرٹھی پر قلم اٹھایا ہے۔ مجھے مسرت ہے کہ یہ مقالہ میری نگرانی میں دہلی یونیورسٹی میں لکھا گیا اور سچی علمی لگن اور محنت سے لکھا گیا۔ خلیل الرحمٰن سیفی نے ماخذ کو کھنگالنے میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھی اور کئی نئی معلومات پیش کی ہیں۔

سرسید تحریک نے عقلیت پسندی اور ذہنی بیداری کی جو فضا پیدا کی تھی۔ اُس میں بڑوں کی باتیں بڑوں کے لہجے میں کرنے والے تو بہت تھے۔ بچوں کے لہجہ میں سامنے کی باتیں کرنے والا کوئی نہ تھا۔ اردو میں درسی کتابوں کی تیاری کا کام 1800 میں فورٹ ولیم کالج کے قیام کے ساتھ شروع ہوگیا تھا۔ 1824 کے بعد دلی کالج نے اُسے مزید آگے بڑھایا۔ لیکن یہ کتابیں سماجی یا سائنسی علوم کے لیے تھیں یا پھر ادب کے مطالعہ کے لیے۔ اردو زبان پڑھانے کے لیے فورٹ ولیم کالج میں جو کتابیں تیار ہوئی تھیں، وہ ہندستانی طلبہ کے لیے نہیں، غیرملکی عملہ اور حکام کے لیے تھیں۔ اردو بولنے والے بچوں کو اردو پڑھانے کی کتابوں پر توجہ نہیں تھی۔ شاید اس وقت مادری زبان کو زبان کی حیثیت سے پڑھنے پڑھانے کا تصور ہی نہیں تھا۔ زبان کے ضمن میں تقریباً ساری توجہ فارسی پر صرف ہوتی تھی۔ سنہ ستاون کے واقعات کے بعد جب

یہ مسائل اتنے monolithic اور سادہ نہیں ہیں کہ سیاہ و سفید کے خانے میں بانٹے جاسکیں۔ اس سکہ کے بھی دو رخ ہیں۔ نئے انکھوں کا پھوٹنا بہت بڑی تخلیقی تبدیلی تھی جس پر نظر رکھنا بھی ضروری ہے۔ (گ چ ن، بوقت نظر ثانی، 16 اکتوبر 2009)

فارسی کا رہا سہا زور بھی ٹوٹ گیا تو اردو کے قاعدوں اور ابتدائی کتابوں کی ضرورت محسوس ہوئی چنانچہ اُدھر پنجاب میں کرنل ہالرائڈ کے حسب ہدایت محمد حسین آزاد نے کتابیں تیار کیں، تو ادھر صوبجات متحدہ آگرہ و اودھ میں اسمٰعیل میرٹھی نے اردو کا پہلا قاعدہ اور پہلے سے پانچویں درجہ تک کی کتابیں تصنیف کیں۔ تب سے اب تک ان کی مقبولیت اور ہردلعزیزی کا یہ عالم ہے کہ لاکھوں، کروڑوں نوخیز ذہنوں کی آبیاری میں ان کتابوں سے مدد ملی ہوگی۔ ہم نے ماضی کی شوکت وعظمت کی بازیافت کرنے والوں اور مستقبل کے افق پر نظریں گاڑنے والوں کو تو بجاطور پر یاد رکھا، لیکن اس شخص کو بھول گئے، جس نے زمین پر سیدھے سبھاؤ چلنا سکھایا اور حال اور صرف حال سے واسطہ رکھا۔ ضرورت ہے کہ ایسے اہم شاعر اور مصنف کی خدمات کا دل کھول کر اعتراف کیا جائے اور اس کے خلاقانہ کارناموں کے تمام پہلوؤں پر نظر ڈالی جائے۔

بچوں کا ادب اسمٰعیل میرٹھی کی ادبی شخصیت کا محض ایک رُخ ہے۔ ان کا شمار جدید نظم کے ہیئتی تجربوں کے بنیادگزاروں میں بھی ہونا چاہیے وہ صرف 'عجیب چڑیا'، 'گھوڑا'، 'اونٹ'، 'ملمع کی انگوٹھی'، 'محنت سے راحت' اور 'ہر کام میں کمال اچھا ہے' کے شاعر نہیں تھے۔ انھوں نے 'مناقشہ ہوا و آفتاب'، 'مکالمہ سیف و قلم'، 'بادمراد'، 'شفق'، 'تاروں بھری رات' اور 'آثار سلف' جیسی نظمیں بھی لکھیں۔ آزاد اور حالی نے جدید نظم کے لیے زیادہ تر مثنوی اور مسدس کے فارم کو برتا تھا۔ اسمٰعیل نے ان کے علاوہ مثلث، مربع، مخمس اور مثمن سے بھی کام لیا — انھوں نے بے قافیہ نظمیں بھی لکھی ہیں (چڑیا کے بچے) اور ایسی نظمیں بھی جن میں مروجہ بحروں کے اوزان کو ٹکڑوں میں تقسیم کرکے مصرع ترتیب دیے گئے ہیں (تاروں بھری رات) بعد میں حلقۂ اربابِ ذوق کے شاعروں اور ترقی پسند شاعروں نے آزاد نظم اور نظم معریٰ کے جو تجربے کیے، ان سے بہت پہلے عبدالحلیم شرر، نظم طباطبائی اور نادر کاکوروی اور اُن سے بھی بہت پہلے اسمٰعیل میرٹھی ان راہوں سے کانٹے نکال چکے تھے۔

خلیل الرحمٰن سیفی کا خیال ہے کہ اقبال کے 'شاہین' کا سلسلہ اسمٰعیل میرٹھی کی شاعری تک پہنچتا ہے۔ انھوں نے اسمٰعیل کی نظم 'آثار سلف' کا حوالہ دیا ہے جس کے ایک بند میں اسلاف کی شجاعت اور اولوالعزمی کی بنا پر انھیں 'شاہین' اور 'شہباز' سے تشبیہ دی گئی ہے۔ سیفی صاحب نے اسمٰعیل کی غزل گوئی، قصیدہ نگاری اور نثر نویسی کے بارے میں بھی متعدد نئی معلومات فراہم کی ہیں۔ 'تذکرہ غوثیہ'، سید گل حسن شاہ کے نام سے شائع ہوا تھا۔ مالک رام صاحب نے تلامذہ غالب (ص 37) میں لکھا ہے کہ تذکرہ غوثیہ کا اصل مسودہ اسمٰعیل میرٹھی کے ہاتھ کا لکھا ہوا اُن کے خاندان میں محفوظ ہے جسے انھوں نے اسمٰعیل کے صاحبزادہ محمد اسلم سیفی صاحب کی وساطت سے دیکھا تھا۔ خلیل الرحمٰن سیفی نے بھی تذکرہ غوثیہ کے اسمٰعیل کی تصنیف ہونے کی تصدیق کی ہے۔ اس طرح اسمٰعیل کی جو تصویر اُبھرتی ہے وہ ایسے شخص کی نہیں جو محض بچوں کے لیے:

رب کا شکر ادا کر بھائی
جس نے ہماری گائے بنائی

لکھنے پر قانع رہا ہو، بلکہ جس کی خدمات اردو نظم کو جدید شاہراہ پر لگانے میں خاصی وقیع ہیں اور جس نے اردو نثر کی بھی بیش بہا خدمت کی، اسمٰعیل کو صرف بچوں کا شاعر سمجھنا ایسی ادبی اور تاریخی غلطی ہے جس کی اصلاح ہونی چاہیے۔ اسمٰعیل میرٹھی کی تمام تحریروں کا خطاب بڑوں سے نہ سہی لیکن ان کے مقاصد بڑوں سے کم بڑے نہیں تھے اور ان کی اہمیت اگر اپنے معاصرین میں بڑوں سے بڑی نہیں تو کچھ کم بھی نہیں ہے۔

(1976)

درگا سہائے سرور اور عروس حب وطن

درگا سہائے سرور جہاں آبادی اردو نظم کے اولین معماروں میں سے تھے، انھوں نے مختصر عمر پائی اور شباب ہی میں رخصت ہوگئے لیکن اپنے کلام کا جو سرمایہ انھوں نے یادگار چھوڑا ہے وہ اپنے کیف و سرمستی اور لطف و اثر سے ہمیشہ دلوں کو کھینچتا رہے گا۔ آزاد اور حالی نے جس شاعری کی بنیاد ڈالی تھی، سرور اور ان کے ہم عصر شعرا نے اس پر ایک عالی شان عمارت کھڑی کی، سرور کے موضوعات کا عام انداز اپنے دور کے شاعروں سے ہم آہنگ بھی ہے اور مختلف بھی، مثلاً سر زمینِ وطن، خاکِ وطن، بچہ اور ہلال، فضائے برشگال، ایک حسینہ اور جگنو، بے ثباتی دنیا وغیرہ ایسے موضوعات ہیں جن پر کئی شاعر طبع آزمائی کررہے تھے لیکن گنگا جمنا، پریاگ کا سنگم، نور جہاں، پدمنی، شیون عروس، امّید طفلی، حسرتِ شباب، بیر بہوٹی، لالہ صحرا، فریاد آدم، ماتم آرزو، گل فردوس، لکشمی جی، ستی، سیتاجی کی گریہ و زاری، دمن اور ہنس، اور پھولوں کا کنج وغیرہ موضوعات ایک الگ تخلیقی مزاج کا پتہ دیتے ہیں۔ مزید برآں سرور اس لحاظ سے بھی منفرد ہیں کہ انھوں نے جو کچھ بھی کہا جذبے سے سرشار ہوکر کہا اور دل کی دنیا میں ڈوب کر کہا۔

سرور کو اپنی مختصر زندگی میں پے بہ پے آلام اور صدموں کا سامنا رہا۔ ان کی اہلیہ جن سے انھیں گہری محبت تھی، چھبیس برس کی عمر میں داغ مفارقت دے گئیں۔ اس کے بعد انھوں نے نہ تو دوسری شادی کی اور نہ کہیں تعلق ہی پیدا کیا۔ ان کے یہاں جذبے کا جو وفور اور احساس کی جو غیر معمولی شدت ملتی ہے، وہ بلاوجہ نہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ ان کا دل خوں گشتہ تمناؤں کا گھر بن کر رہ گیا تھا اور اس کا اثر ان

کے کلام پر معکوس طور پر پڑا ہے یعنی ذاتی محرومی اور نارسائی نے ان کے احساس جمال کو شدید تر بنا دیا تھا۔ سرور جس چیز پر بھی نظر ڈالتے تھے وہ انھیں دلہن کی طرح حسین نظر آتی تھی، شباب سے سرشار اور محبت سے چؤر۔ ان کی پوری شاعری پر اس تصور کی چھوٹ پڑتی معلوم ہوتی ہے۔ خاک وطن کا بیان ہو، عظمتِ ہند کا ذکر ہو یا ہندوستان کے مناظر فطرت کی تصویر کشی، ان کا تخیل اکثر و بیشتر خارجی آثار و کوائف کی تجسیم کر کے انھیں ایک پری پیکر نازنین کے روپ میں دیکھتا تھا۔ ان کے کلام کی سرمستی اور رنگینی ان کے تخیل کی اسی حسن آفرینی کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔ موضوع چاہے کچھ ہو اور خیال کیسا ہی ہو، سرور ہر شے کو حُسن کے مرقع میں ڈھالنے اور اسے مجسم حُسن کی حیثیت سے پیش کرنے میں اپنا جواب نہیں رکھتے۔ مثال کے طور پر اُن کی چند نظموں سے یہ اقتباسات دیکھیے :

نسیم سحر

گھونگٹ الٹ الٹ کے رخ نازنیں سے تو — کرتی ہے چھیڑ سلسلۂ عنبریں سے تو
ہونے کو ہمکنار گل و یاسمیں سے تو — چپتی ہے بس کے عطر میں خُلد بریں سے تو
یوں دھیمی دھیمی آتی ہے تاروں کی چھاؤں میں
مہندی لگا کے جیسے چلے کوئی پاؤں میں

عروس برشگال

تو کہاں ہے آہ اے ناظورۂ ناز آفریں — اب وہ شوخی ہے نہ وہ نقش و نگارِ دلنشیں
اودی اودی اب گھٹاؤں کا وہ آنچل ہے کہاں — ہلکی پھلکی اب کہاں ہے وہ نقاب شبنمیں
اب کہاں آنکھوں میں ڈورے وہ شفق کے سرخ سرخ — اب وہ مستانہ نگاہیں ہیں نہ چشمِ سُرمگیں
ہلکی ہلکی آہ وہ ساون کی جھڑیاں اب کہاں — ابھرے سینے پر پسینے کے وہ چھینٹے اب نہیں

وہ سنہری اب کہاں بجلی کی چھاگل پاؤں میں
اب کہاں ہے گھنگھروؤں کی وہ صدائے دلنشیں
اب کہاں کوئل کے نغموں کی سریلی تان وہ
ہائے وہ دلکش ترانے ہیں کہاں اے نازنیں

کوئل

بیٹھے نغمے گانے والی او چمن کی نازنیں
ہے ترو تازہ ہمیشہ تیرا کنجِ دِل نشیں
اور مصفیٰ ہے فضائے آسماں تیرے لیے
ہے شفق جامِ شرابِ ارغواں تیرے لیے
مجھ کو قسامِ ازل دیتا اگر دو بال و پر
اڑ کے ہوتا میں بھی تیرے ساتھ سرگرمِ سفر
بن کے ہم دونوں رفیق موسمِ جوشِ بہار
کرتے خوش خوش ہر برس گلگشتِ دشت و کوہسار

بیر بہوٹی

حسن میں تیرے ہے اے ناظورۂ ناز آفریں
فندق پائے حسیناں کی ادائے دلنشیں
جلوۂ رُخ سے ترے گلگوں ہے دامانِ زمیں
بزمِ صحرا میں ہے تو جامِ شرابِ آتشیں
بادۂ گلگوں ترے چھوٹے سے پیمانے میں ہے
عالمِ نیرنگِ افسوں تیرے مے خانے میں ہے

مارِ یاسمیں

یہ قیامت کی شکن اور یہ بلا کے پیچ و خم
آہ کس کا فرادا کی تو ہے زلفِ عنبریں
شب کو بانبی سے دلہن بن کر نکلتا یوں ہے تو
بال کھولے گھر سے نکلے جیسے کوئی مہ جبیں
پھن اٹھا کر ہائے وہ مستی میں لہرانا ترا
جیسے ہو جوبن کی متوالی کوئی ناز آفریں

شرد

کیا سہانا ہے ترا آہ کنول سا چہرہ
کاس کے پھول، عروسی کا ہیں تیری سہرہ
مست ہنسوں کے گلے سے جو نکلتی ہے صدا
تیری پازیب کی جھنکار ہے دلکش گویا

تو دلہن بن کے نئی فصل خریف آئی ہے
لاکھ معشوقوں سے بڑھ کر تری رعنائی ہے
ندیوں میں ہے عجب شان پری زادوں کی
چال مستانہ ہے ان میں ستم ایجادوں کی
آسماں دوش پہ ڈالے ہے شفق کا آنچل
ہوں شگفتہ کسی تالاب میں جس طرح کنول

بسنت

پھر بسنت آیا ہے معشوق پری رو بن کر
گل رخوں کی نگہ ناز کا جادو بن کر
شام اس رُت کی ہے یا سایۂ گیسوئے دراز
دل فریبی کا ہے ایک ایک ادا میں انداز
جلوۂ صبح ہے یا شاہدِ رعنا کوئی
محو گلگشت ہے یا دلبر زیبا کوئی
فرحت افزا ہے عجب چاند کی کرنوں کی بہار
نشۂ حسن میں ہر ماہ لقا ہے سرشار
ساریاں رنگ میں ڈوبی ہوئی یکسر سب کی
چوٹیاں پھولوں کے ہاروں سے معطر سب کی
خوشنما ساعدِ سیمیں میں طلائی کنگن
گوری گوری وہ جبیں اور وہ کندن سا بدن
گرمیٔ حُسن سے قطرے وہ پسینے کے عیاں
اور وہ بگڑے ہوئے سیندور کے چہروں پہ نشاں
مشک و صندل سے معطر تنِ زیبا سارا
غیرتِ شاخِ گلِ تر قد زیبا تیرا

امید اور طفلی

رات کو لوریاں سناتی تھی
دن کو جھولا مجھے جھلاتی تھی
وہ گلے سے مجھے لگا لینا
نیچی نظروں سے دل لبھا لینا
کبھی چاہت جتا کے کرنا پیار
کبھی کہنا میں تیرے رخ پہ نثار
تو نے کیوں میرا ساتھ چھوڑ دیا
ہاتھ میں لے کے ہاتھ چھوڑ دیا

ان اشعار میں نسوانی جسم و جمال کی جو تصویر کشی ملتی ہے اور حُسن سے خطاب کا جو انداز ہے، وہ کسی وضاحت کا محتاج نہیں۔ اس نکتے کی مزید تصدیق ان کے

تصورِ وطن کے تجزیے سے کی جاسکتی ہے، جو سرور کی شاعری میں ایک اہم ترین قدر کی حیثیت رکھتا ہے۔

سرور نے وطن پر براہِ راست جو نظمیں لکھی ہیں ان میں ''عروسِ حبِ وطن''، ''چشمۂ وطن''، ''پھولوں کا کنج''، ''سرزمین وطن''، ''خاک وطن''، ''مادر ہند'' اور ''یادِ وطن'' خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ جدید دور کی شاعری سے پہلے حب الوطنی کا جذبہ علاقائی اور انفرادی تھا۔ آزاد و حالی کی جدید شاعری کی تحریک کے بعد حبِ وطن پر نظمیں عام طور سے لکھی جانے لگی تھیں اور ہندوستان کو شاعروں نے بہ حیثیت مجموع پیش کرنا بھی شروع کر دیا تھا۔ لیکن سرور کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے وطن کا تصور ''ماں'' اور دیوی کی حیثیت سے کیا۔ ہندوستان میں اس تصور کا سلسلہ آریاؤں سے بھی پہلے کے عقائد تک پہنچتا ہے جب شمالی ہند میں دراوڑی تہذیب کا دور دورہ تھا اور شکتی کی پوجا عظیم ترین قوت کی حیثیت سے کی جاتی تھی۔ آریائی تہذیب بھی چونکہ زراعتی تھی اور اس میں زندگی کی ضروریات معمولی سی مشقت سے زمین سے حاصل ہوجاتی تھیں، زمین یا پرتھوی کا تصور شفیق ماتا یا مہربان ماں کی حیثیت سے کیا گیا۔ ہندستانی مزاج میں تسخیر فطرت کے بجائے فطرت سے ہم آہنگی کا جو جذبہ شروع سے ملتا ہے، اس کی وجہ بھی زمین کا یہی مادری تصور ہے۔ سرور اردو کے پہلے اہم شاعر ہیں جن کا تصورِ وطن ہندستانی ملکی مزاج کی صدیوں پرانی روایت سے مناسبت رکھتا ہے۔ ان کی نظم ''مادرِ ہند'' کا یہ بند دیکھیے۔ یہ دیوی (شکتی) کے تصور سے شروع ہوتا ہے اس کے بعد انھوں نے وطن کو لکشمی اور سرسوتی کہہ کر یاد کیا ہے۔ دوسرے شعر میں لفظ شِوالا کا تعلق پھر شیو کی رعایت سے شکتی سے ہے۔ تیسرے شعر میں دُرگا کا ذکر ہے جو شکتی یعنی دیوی کا دوسرا نام ہے۔ لکشمی اور سرسوتی دونوں آریائی دیویاں ہیں اور ان کا رنگ گورا ہے۔ درگا کا تعلق دراصل دراوڑی نسل سے ہے اور اس کا رنگ کالا ہے۔ یہ بند ''سانولی صورت'' کے ذہنی پیکر پر ختم ہوا ہے۔ نظم کا اندازِ بیان خطاب کا ہے جس کی طرف پہلے اشارہ کیا جاچکا ہے :

تیرا دیواستھان دیوی دل کے کاشانے میں ہے
تیری تصویرِ مقدس ہر صنم خانے میں ہے
لکشمی تو ہے، زمانے میں اجالا ہے ترا
ہر کنول کا پھول پانی میں شوالا ہے ترا
سرسوتی کا روپ ہے، درگا کا ہے اوتار تو
نطق و دانش کی ہے دیوی، مادرِ غم خوار تو
اُف یہ سندر چھپ تری، یہ سانولی صورت تری
دل کے مندر کی ہے زینت موہنی مورت تری

سرور کا کمال یہ ہے کہ وہ ماں یا دیوی کے تصور کی توسیع کرتے ہیں اور اس مقدس تصور میں محبوبیت کی پوری شان پیدا کر دیتے ہیں:

یہ تبسم ہائے شیریں، یہ ادائے جاں نواز
آہ یہ شفقت بھری تیری صدائے جاں نواز
آسماں کے نور کی ہے جلوہ گاہِ ناز تو
خلد کی ہے پاک دیوی مادرِ دمساز تو

عورت کے حسن کے کئی روپ ہیں۔ قدیم آریائی ذہن نے عورت کی مختلف شانوں یعنی بیوی، بیٹی، بہن، ماں، محبوب وغیرہ پر بہ یک وقت بھی نظر ڈالی ہے اور جنس کے تصور کی طرح طرح سے تقدیس اور تطہیر بھی کی ہے۔ دورِ حاضر میں فراق گورکھپوری کے ہاں عورت کے اس جامع تصور کی کارفرمائی ملتی ہے۔ فراق نے اس تصور کو اپنانے کی شعوری کوشش کی ہے جبکہ سرور کے ہاں وطن کے ہمہ پہلو جسمانی تصور کا سوتا ان کی ذاتی محرومی اور نارسائی کے احساس سے پھوٹتا ہے اور غیر شعوری طور پر جنس کی جمال آفرینی کی شکل میں ظاہر ہوا ہے۔ ان کی نظم ''عروسِ حبِ وطن'' کے یہ اشعار دیکھیے۔ ان میں کسی مستِ شباب دوشیزہ سے شبِ وصال منانے، اس کو گلے لگانے اور اس کی زلفِ مشکبو سے کھیلنے کی کیسی کیسی تمنائیں مچل رہی ہیں۔ نظم کا

انداز بیان وہی محبوب سے خطاب کا ہے جو سرور کو سب سے زیادہ مرغوب تھا۔

آ اے نگار تجھ کو گلے سے لگاؤں میں — آ، مجھ سے ہمکنار ہو اے شوخ خوش گلو
وہ دن خدا کرے کہ مناؤں شب وصال — گردن ہو تیری اور مرا دستِ آرزو
زانو ہو تیرا اور سرِ شوریدہ ہو مرا — میرا مشامِ جاں ہو تری زلفِ مشکبو
تیری شرابِ عشق کا آنکھوں میں ہو سرور — خلوت میں ہو نہ ذکر مے و شیشہ و سبو
لپٹوں میں بیخودی میں جو تجھ سے شبِ وصال — بانہیں ترے گلے میں ہوں لب پر یہ گفتگو

ایک اور نظم ''سرزمینِ وطن'' شروع ہی اس طرح ہوتی ہے:

آہ او عفت کی دیوی! او وطن کی سرزمیں
آسماں کی او پَری! فردوس کی او حُورِ عیں

بعد کے کچھ شعر ملاحظہ ہوں:

تیری شاخوں کا لچکنا آہ وہ مستانہ دار
جھومتی ہو نشہ میں جیسے کوئی ناز آفریں
پیاری پیاری آہ کوئل کی سُریلی وہ صدا
جیسے گائے زہرہ وش کوئی لبِ جو بھیرویں
آسماں کے منھ پہ آنچل بدلیوں کا خوشنما
ہلکی ہلکی بادلے کی وہ نقابِ ریشمیں
وہ تبسم برق کا اور کالی کالی وہ گھٹا
لیلیٰ وش اک نازنیں اک لعبتِ خندہ جبیں
وہ کسی کی کمسنی کی ننھی کلیوں میں اَدا
بھینی بھینی ان میں نکہت، شاہدِ پردہ نشیں
تجھ میں رعنائی تھی کیا کیا او وطن کی سرزمیں!
شانِ محبوبی تھی کیا کیا او وطن کی سرزمیں!

ان اشعار میں جسم و جمال کی رعنائی کا تصور برابر تاک جھانک کرتا نظر آتا

ہے۔ نازآفریں، زہرہ وش، بھیروین، بدلیوں کا آنچل، بادلے کی ریشمیں نقاب، تبسم، ننھی کلیوں کی ادائیں، لیلیٰ وش نازنیں، لعبتِ خندہ جبیں، شاہد پردہ نشیں وغیرہ ترکیبیں، تلازمے، استعارے اور تشبیہیں ایک اور صرف ایک چیز کی طرف اشارہ کرتی ہیں، یعنی وہ پیکرِ لطیف جس کو فطرت نے اپنے شاہکار کے طور پر تخلیق کیا ہے۔ ''خاکِ وطن'' کے ان اشعار سے بھی سرور کے اِسی رنگِ طبیعت کی تصدیق ہوتی ہے۔

آہ اے خاکِ وطن، اے سُرمۂ نور نظر
آہ اے سرمایۂ آسائش جان و جگر
تیرے دامن میں شگفتہ تھے کبھی قدرت کے پھول
گندھ رہے تھے تیری چوٹی میں کبھی وحدت کے پھول
جلوۂ نورِ ازل کی آہ تو تنویر تھی
خلد کی دیوی تھی تو عفت کی تو تصویر تھی
بزمِ قدرت میں نہ تھی جب جاں نوازی کی ادا
حُسن میں تیرے تھی شانِ بے نیازی کی ادا

سرور نے گنگا اور جمنا پر بھی نظمیں لکھی ہیں اور قدیم ہندستانی روایت کے مطابق ان کو حسیناؤں کے روپ میں پیش کیا ہے۔ جمنا کو انھوں نے ''برج کی پاک دامن'' اور ''مقدس نازنیں'' کے خطابوں سے پکارا ہے۔ ہندستانی دیومالا میں عشق و عاشقی کی جو روایتیں وابستہ رہی ہیں، سرور کے جمال پرست تخیّل نے ان سے پورا پورا فائدہ اٹھایا ہے۔

آہ! او رنگیں ادا! او دلّی والی نازنیں
او دو عالم کے حسینوں سے نرالی نازنیں
دھیمی دھیمی وہ تری رفتار بل کھائی ہوئی
وہ نظر جھینپی ہوئی، چتون وہ شرمائی ہوئی
وہ حسینوں سے نرالی تیری البیلی روش
دل پہ جادو کرنے والی تیری البیلی روش
برج کی او پاکدامن او مقدس نازنیں
نقش ہے دل پر ترے اِک اِک ادائے دلنشیں

کون یہ پردہ نشیں ہے تیرے دامن میں نہاں کس کا چہرہ ہے نقابِ زلفِ پُرفن میں نہاں
تیری موجوں میں ہے یہ کس کی صدائے دلفریب گا رہی ہے کون یہ غارت گرِ صبر و شکیب
خانۂ دل میں ہے تیرے کون محو رقصِ ناز آ رہی ہے کس کی چھاگل کی صدائے جاں نواز
وہ سمن اندام ہے یہ شاہدِ پردہ نشیں جس کے پھولوں میں ہے اب تک بوئے فردوسِ بریں

نظم ''گنگا جی'' کے یہ اشعار بھی دیکھیے :

او پاک نازنیں او پھولوں کے گہنے والی سر سبز وادیوں کے دامن میں بہنے والی
او ناز آفریں او صدق و صفا کی دیوی او عفتِ مجسم، پربت کی رہنے والی
حُسنِ غیور تیرا ہے بے نیاز ہستی تو بحرِ معرفت ہے او پاک باز ہستی

اسی طرح سرور نے لکشمی جی اور سیتا جی پر بھی نظمیں لکھی ہیں۔ دو نظمیں پدمنی کے بارے میں ہیں۔ ایک میں دمینتی کا ذکر ہے۔ یہ موضوعات سرور کے تمثیلی انداز اور طرزِ تخیئل سے گہری مناسبت رکھتے تھے، اور اسی لیے ان کو انھوں نے خوب خوب نبھایا ہے۔

سرور کو ہندوستان کے ذرّے ذرّے سے، اس کے مناظر اور مقامات سے اور آثار و کوائف سے گہری محبت تھی، لیکن ان کی اور ان کے بعد کے اردو شاعروں کی وطنیت میں فرق یہی ہے کہ سرور کی وطنی شاعری اپنا رنگ و آہنگ سیاستِ وقت سے نہیں لیتی یعنی اس کی نوعیت سیاسی نہیں، بلکہ جمالیاتی ہے۔ اس لحاظ سے وہ یقیناً قابلِ قدر ہیں کہ انھوں نے وطن کا تصور ماں کی حیثیت سے، دیوی کی حیثیت سے اور محبوب کی حیثیت سے کیا۔ ان کی شاعری عورت کے جس تصور سے اپنی غذا حاصل کرتی ہے وہ سکڑا ہوا، ٹھٹھرا ہوا، محدود یا جامد نہیں، وہ رسمی اخلاق کی پابندیوں کی وجہ سے یک رخا یا ادھورا بھی نہیں۔ قدیم آریاؤں کی طرح سرور کا عورت کے جسم و جمال کا تصور جامع، مکمل اور بھرپور ہے۔ یہ رنگ و نور کی ایسی قوس ہے جو پوری زندگی پر چھائی ہوئی ہے۔ عقیدے کے اعتبار سے سرور آریہ سماجی تھے یا نہیں لیکن بت پرستی ان کے خمیر میں لازماً تھی۔ اور ان کا جمالیاتی احساس ان کی اسی

سرشاری کا پتہ دیتا ہے۔ ان کے جذبہ میں جو سادگی، معصومیت اور والہانہ پن ہے اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ ان کا تخیئل، فطرت ہو یا وطن، ہر چیز کو حسن و شباب میں ڈوبی ہوئی ایک نازنیں کے روپ میں دیکھتا اور دکھاتا ہے۔ ان کی شاعری کے لطف و اثر کا سرچشمہ اگر ابھی تک رواں اور تین چوتھائی صدی سے زیادہ عرصہ گزر جانے کے بعد بھی اس کی کشش باقی ہے تو اس کی ایک بڑی وجہ ان کا یہی تمثیلی طرز تھا جو حُب وطن کا زائیدہ تھا۔

محمد علی جوہر کی شاعری اور جذبۂ حریت

رئیس الاحرار مولانا محمد علی جوہر ایک شیر دل قائد تھے۔ ان کے عزم میں ہمالہ کی سی عظمت، جذبے میں آتش فشاں لاوے کی سی گرمی اور ولولے میں سیل بے پناہ کی سی تندی و تیزی تھی۔ وہ کردار اور گفتار دونوں کے غازی تھے۔ بیسویں صدی کے دور اول میں انھوں نے دیکھتے ہی دیکھتے اپنی تحریر وتقریر اور عبارت و اشارت سے قوت و توانائی کی ایسی آگ بھڑکا دی کہ پوری تحریک آزادی میں خودارادی اور خود اعتمادی کی ایک لہر دوڑ گئی۔ قومی رہنما دوسرے بھی تھے اور ان میں سے کئی مولانا محمد علی جوہر سے آگے اور ان سے بڑے تھے، لیکن آتش فشانی اور شعلہ سامانی کا منصب بلند گویا انھیں کو ودیعت ہوا تھا۔ ان کی مجاہدانہ شخصیت کے جوش وخروش نے چند ہی برسوں میں عمل کا ایسا صور پھونکا اور انگریزوں کی قاہرانہ طاقت سے ایسی ٹکر لی کہ دیکھنے والے دنگ رہ گئے۔ مسلمانوں میں ملی بیداری پیدا کرنے اور انھیں ہندوستان کی سیاست میں موثر قوت بنانے میں مولانا محمد علی کا بڑا حصہ ہے۔

مولانا محمد علی جوہر کی تعلیم ہندوستان میں بھی ہوئی اور ہندوستان سے باہر بھی۔ لیکن ذہنی اعتبار سے وہ شبلی کے قبیلے سے تعلق رکھتے تھے۔ شاعری پر اصلاح انھوں نے بھلے ہی داغ سے لی ہو، لیکن ذہنی مناسبت انھیں شبلی سے تھی۔ یہ مناسبت صرف تحریک آزادی کی وجہ سے نہیں بلکہ جمالیاتی اور شعری اعتبار سے بھی تھی۔ شاعری میں انھوں نے بڑی حد تک اسی طرز فغاں کو اپنایا جس کی طرح شبلی کے رچے ہوئے ذوق، احساس تغزل، رنگینیِ بیان اور رمزیہ لے نے ڈالی تھی۔ محمد علی جوہر اگرچہ تحریک آزادی

کے مجاہد تھے اور ان کی شخصیت کا عملی اور سیاسی پہلو ان کی شاعری سے کہیں زیادہ نمایاں ہے، لیکن مزاج چونکہ تخلیقی تھا، اس لیے عمل کی سیمابیت برابر جذبہ واحساس کی سرشاری کا پتہ دیتی ہے۔ حریت پسندی ان پر ختم تھی۔ یہ ان کی سب سے بڑی طاقت تھی اور شاید کمزوری بھی۔ وہ مکمل آزادی کے تصور میں معمولی سی تبدیلی کے روادار نہ تھے۔ ان کی روح مجاہد کی تھی لیکن دل شاعر کا تھا۔ ان کے شعری کردار کا ذکر کرتے ہوئے شبلی کی یاد تو تازہ ہو ہی جاتی ہے، لیکن حسرت موہانی کا نقش بھی ساتھ ساتھ ابھرنے لگتا ہے جو مولانا کے معاصر تھے۔ غزل کی رمزیت اور ایمائیت میں قومی و سیاسی جذبات کے بیان کی گنجائش تو آغاز سے تھی لیکن جس انداز سے محمد علی جوہر اور حسرت موہانی نے پرانی مینا میں نئی شراب بھری، اس سے ایک اور ہی دلنواز نقش سامنے آیا اور غزل میں ایک نئی معنیاتی جہت کا اضافہ ہوگیا۔ حسرت بیسویں صدی کے ایوان غزل کا ایک تابناک باب ہیں۔ ان کے رنگ تغزل کی کئی سطحیں اور کئی شانیں ہیں، جبکہ محمد علی جوہر کے یہاں پوری غزل اسی کیفیت میں ڈوبی ہوئی ہے۔ محمد علی جوہر کا تو اصل کارنامہ یہی ہے کہ ان کی غزلوں میں عاشقی و آزادی دونوں مل کر ایک ہوگئے۔ ان کا ذوق شعری اتنا بالیدہ، لطیف اور رچا ہوا ہے کہ عام طور پر ان کے کلام پر روایتی عاشقانہ رنگ کا دھوکا ہوسکتا ہے۔ لیکن دراصل ایسا نہیں۔ عاشقانہ لے کی رمزیت کے پردے میں وطنی لے ہے جو عاشقانہ لے کے ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ لیکن سرسری پڑھنے والوں کو اس کی پوری قوت اور دردمندی کا اندازہ نہیں ہوتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ اردو کی قومی شاعری میں محمد علی جوہر کی غزل کا اتنا ذکر نہیں کیا جاتا جتنا اس کا حق ہے۔ مولانا غزل کی وضعداری کے قائل تھے۔ ان کی شعری میزان میں برہنہ گفتاری یا موضوع بندی کی سرے سے گنجائش تھی ہی نہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو جتنے بڑے وہ قائد تھے، قومی اور سیاسی تقاضوں کی وجہ سے انھوں نے اتنی بڑی تعداد میں موضوعاتی نظمیں بھی کہی ہوتیں۔ لیکن ان کا کلام دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ انھوں نے نظم

تقریباً نہیں کہی۔ دو چار نظمیں جو ان کے مجموعے میں ملتی ہیں، شاید فرمائشی ہیں اور ان کے شعری سرمائے میں کوئی خاص حیثیت نہیں رکھتیں۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ داغ کی شاگردی کی وجہ سے ابتدا غزل سے ہی کی تھی اور یہ بھی واقعہ ہے کہ ان کا تخلیقی جوہر تغزل سے عبارت تھا۔ انھوں نے اپنے ایام گرفتاری میں یا اس کے بعد جب جب شعر کو سخن کا پردہ کیا تو اپنے مزاج تغزل کی وجہ سے اشاریت اور ایمائیت کی بہترین روایتوں کی پاسداری کی۔ اردو تنقید کو دیوان جوہر کے رنگ تغزل کے اس پہلو کا حق شاید ابھی ادا کرنا ہے۔ انھوں نے اپنے قومی اور ملی احساسات تمام وکمال تغزل کے پیرایے میں بیان کیے اور اس Hightened Emotion یعنی جذبے واحساس کی اس شدت اور تندی کے ساتھ کہ اس کی دوسری نظیر کم سے کم اس دور کی غزل میں نہیں ملتی۔

محمد علی جوہر کی شاعری میں مرکزیت، جذبہ عشق ہی کے ذریعہ پیدا ہوئی ہے۔ یہ عشق وطن کا، ملت اسلامیہ کا اور آزادی ہند کا عشق ہے، غیر مشروط اور ہر طرح کے تحفظات سے مبرا۔ لیکن یہ مشاہدۂ حق کی وہ گفتگو ہے جو بادہ و ساغر کے پیرایۂ رنگیں میں بیان ہوئی ہے اور اس میں سرشاری اور سرمستی کی والہانہ اور بے تابانہ کیفیت ہے۔ یوں تو اس میں جیب و داماں کی شکایت بھی ہے اور زلف پریشاں اور ابرو و مژگاں کی حکایت بھی ہے لیکن وحشی کو جس ناقہ لیلیٰ کی تلاش ہے، اس کا راز غزل کی پوری فضا کو نظر میں رکھنے سے کھلتا ہے۔ ان غزلوں میں اکثر و بیشتر اشعار لخت لخت نہیں بلکہ ان میں ایک مسلسل کیفیت ہے، نہ صرف روانی اور بہاؤ اور جذباتی ترفع کی، بلکہ اس معنیاتی فضا کی بھی جس کی شیرازہ بندی مولانا کے تصور ملی اور جذبہ حریت سے ہوئی ہے۔ ان غزلوں سے لطف اندوز ہونے کے لیے ان کی مجموعی فضا اور قومی و سیاسی محرکات کو نظر میں رکھنا بہت ضروری ہے۔ یہ قومی عاشقانہ کیفیت اتنی عام ہے کہ محمد علی جوہر کی غزلوں کو کہیں سے بھی دیکھیے ان میں حدیث قوم و وطن کو سر دلبراں کے

پیرایے میں بیان کرنے کا یہی دلنواز اور لطیف انداز ملے گا :

یہ نظر بندی تو نکلی ردِ سحر　　دیدہ ہائے ہوش اب جا کر کھلے
اب کہیں ٹوٹا ہے باطل کا فریب　　حق کے عقدے اب کہیں ہم پر کھلے
فیض سے تیرے ہی اے قیدِ فرنگ　　بال و پر نکلے قفس کے در کھلے

قید اور قید بھی تنہائی کی　　شرم رہ جائے شکیبائی کی
قیس کو ناقہ لیلیٰ نہ ملا　　گو بہت بادیہ پیمائی کی
ہم نے ہر ذرے کو محمل پایا　　ہے یہ قسمت ترے صحرائی کی

یاد وطن نہ آئے ہمیں کیوں وطن سے دور
جاتی نہیں ہے بوئے چمن کیا چمن سے دور
مست مئے الست کہاں اور ہوس کہاں
طرز وفائے غیر ہے اپنے چلن سے دور
گر بوئے گل نہیں، نہ سہی یاد گل تو ہے
صیاد لاکھ رکھے قفس کو چمن سے دور

آئی ہو نہ زنداں میں خبر موسم گل کی
سننا تو ذرا شورِ عنادل تو نہیں یہ
مجنوں ہے تو کیا عشق کا احساس بھی کھویا
جس میں تری لیلیٰ ہو وہ محمل تو نہیں یہ

نہ اڑ جائیں کہیں قیدی قفس کے
ذرا پر باندھنا صیاد کس کے

ان اشعار میں دردِ وطن کی داستان اگرچہ قیس و ناقۂ لیلیٰ، محمل وصحرا اور بوئے گل وصیاد وقفس کے پیرایے میں بیان ہوئی ہے تاہم کہیں کہیں نظر بندی، قید فرنگ اور وطن وچمن کے کھلے اشارے بھی آگئے ہیں۔ لیکن محمد علی جوہر بالعموم کھلے اشاروں میں بات نہیں کرتے۔ ان کا عام اندازِ بیان تغزل میں اس حد تک رچا بسا ہے کہ ان کے قومی و وطنی جذبات کو عام عاشقانہ جذبات سے الگ کرکے دیکھنا ناممکن ہے۔

سینہ ہمارا فگار دیکھیے کب تک رہے
چشم یہ خونابہ بار دیکھیے کب تک رہے
ہم نے یہ مانا کہ یاس کفر سے کمتر نہیں
پھر بھی ترا انتظار دیکھیے کب تک رہے
یوں تو ہے ہر سو عیاں آمد فصل خزاں
جور و جفا کی بہار دیکھیے کب تک رہے

اس غزل سے حسرت موہانی کی مشہور غزل کی یاد تازہ ہوجاتی ہے۔

رسمِ جفا کامیاب دیکھیے کب تک رہے
حبِ وطن مستِ خواب دیکھیے کب تک رہے

ان اشعار میں ایک مجاہد کے دل کی تڑپ، امنگ اور ولولہ دیکھا جاسکتا ہے۔ مولانا نے ایسی غزلیں زیادہ تر قید فرنگ کے دوران کہیں۔ ذرا ملاحظہ ہو ان اشعار میں جہاں عشق کے جذبہ صادق کی آنچ ہے، وہاں شور سلاسل کی گونج بھی سنائی دیتی ہے:

یقیناً فصل گل میں پھر نکل بھاگا ہے زنداں سے
وہی شور سلاسل ہے، وہی دیوانہ آتا ہے

آخر کو لے کے عرش سے فتح وظفر گئی　　　مظلوم کی دعا بھی کبھی بے اثر گئی

اپنی ہی عمر نے نہ وفا کی وہ کیا کریں ہم ہو چکے تو ان کو ہماری خبر گئی
کہنے نہ پائے وصل کی شب مدعائے دل اک داستان غم تھی وہی تا سحر گئی

یاں تو ہے نام عشق کا لینا اپنے پیچھے بلا لگا لینا
شرطِ تحریر پہلے سن لے، پھر خامے کو ہاتھ میں دلا لینا
نامۂ شوق ان کو شوق سے لکھ غیر کو بھی مگر دکھا لینا
ایک ہی جام اور سرمستی ساقیا، دیکھ میں چلا لینا

مولانا کا عشق ایک عاشق صادق کا عشق تھا۔ اس میں ایک ایسے شعلۂ جوالہ کی کیفیت تھی جس نے ان کے پورے وجود کو پگھلا کر رکھ دیا تھا۔ ان کے عشق میں دیوانگی کا رنگ ہے اور اس کی عام کیفیت جذب وجنوں کی ہے۔ آزادی کی راہ میں وہ ہر شے کی بازی لگانے کو تیار تھے۔ حتیٰ کہ عزیز ترین متاع یعنی نقد جان کے ٹھکانے لگانے کو وہ سب سے بڑی سعادت سمجھتے تھے۔ وطن وملت کے لیے جان قربان کرنا ان کی سب سے بڑی تمنا تھی اور اسی تمنا کی وجہ سے ان کے کلام میں ایک عجیب و غریب سرشاری اور مرکزیت پیدا ہوگئی تھی۔ یہ مرکزیت اور محویت اس وقت تک پیدا نہیں ہوسکتی، جب تک عشق پورے وجود کو اپنی لپیٹ میں نہ لے لے اور زندگی اور اس کے نصب العین میں پوری تطبیق پیدا نہ ہوجائے۔ مولانا کے اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ گویا انھیں یقین تھا کہ اس راہ میں جان تو جانی ہی جانی ہے، اور یہی عشق کا کمال اور منتہا ہے۔ مولانا کے شعری اظہار میں شوق شہادت، قتل اور قتل کے متعلقات خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ذرا ان اشعار میں دیکھیے کہ جان قربان کرنے کا جذبہ کیا کیا شکلیں اختیار کرتا ہے:

کر گئی زندۂ جاوید ہمیں تیغ قاتل نے مسیحائی کی
عقل کو ہم نے کیا نذر جنوں عمر بھر میں یہی دانائی کی

دے نقدِ جاں تو بادۂ کوثر ابھی ملے
ساقی کو کیا پڑی ہے کہ یہ مے ادھار دے
رہرو تھا راہ عشق کا منزل کو پالیا
اب اور کیا نشاں مری لوحِ مزار دے
ہے رشک ایک خلق کو جوہر کی موت پر
یہ اس کی دین ہے جسے پروردگار دے

ستم سے کچھ نہ ہوا اب کھلا ستم گر پر
ابھی کچھ اور بھی باقی ہے قتلِ عام کے بعد
تمھیں کرو سرِ تسلیم پہلے خم پئے قتل
کہ سر جھکاتے ہیں سب مقتدی امام کے بعد

جنس گراں تو تھی نہیں کوئی مگر یہ جاں
لائے ہیں ہم بھی رونق بازار دیکھ کر
ہم خاصگان اہل نظر اور یہ قتلِ عام
جور و ستم بھی کر تو ستم گار دیکھ کر

ہو کچھ بھی مگر شور سلاسل تو نہیں یہ
جوہر کا تڑپنا دمِ بسمل تو نہیں یہ
ہے بات تو جب نزع میں تمکیں رہے قائم
مقتل ہے دلا، رقص کی محفل تو نہیں یہ

کچھ بھی وہاں نہ خنجر قاتل کا بس چلا
روح شہید رہتی ہے نعش و کفن سے دور
شاید کہ آج حسرت جوہر نکل گئی
اک لاش تھی پڑی ہوئی گور و کفن سے دور

نہیں پالا پڑا قاتل تجھے ہم سخت جانوں سے
ذرا ہم بھی تو دیکھیں تیری جلاّدی کہاں تک ہے

گویا ہے لاش بھی تو تمھارے شہید کی
پیہم صدا بلند ہے ہل من مزید کی

ساقیا، دیکھ تشنہ کام نہ جائیں
ذبح سے پہلے کچھ پلا لینا

ان اشعار میں قتل، قتل عام، قاتل، تیغ قاتل، خنجر قاتل، مقتل، جنوں، نذر جنوں، موت، نقد جاں کا لٹانا، ذبح کرنا، بسمل، شہید، نعش، مزار، لوح مزار، گور و کفن وغیرہ کلاسیکی غزل کی عام لفظیات کا حصہ ہیں اور بظاہر ان میں کوئی نئی بات نہیں، لیکن جذبے کی جس سرشاری اور انہماک سے مولانا نے انھیں برتا ہے اور جس کثرت اور تواتر سے یہ اور ان سے ملتے جلتے الفاظ و تراکیب تخلیقی اور استعاراتی طور پر مولانا کی غزل میں وارد ہوتے ہیں اور ان کے حسی اور بصری پیکروں سے جو خاص فضا مرتب ہوتی ہے، اسے مولانا کے تخلیقی مزاج کو سمجھنے میں نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ مولانا کی غزل میں خاص بات یہ ہے کہ ان کا جوشِ حریت انھیں ہمیشہ جذبۂ شہادت سے سرشار رکھتا ہے۔ قاتل کا ہاتھ سے لہو کو دھوتے ہوئے رو رو دینا اور خامے کا خونچکاں ہونا

اردو غزل کی روایت کا حصہ ہے۔ لیکن اگر پوری غزل ہی قتل، شہادت، لہو یا خون کے رنگ میں ڈوبی ہوئی نظر آئے تو یقیناً اس سے ایک خاص شعری مزاج اور افتاد ذہنی کا سراغ ملتا ہے۔

مولانا نے بیشتر غزلیں قید فرنگ کی تنہائی میں کہیں۔ نورالرحمٰن نے لاہور سے دیوان جوہر کا جو ایڈیشن شائع کیا تھا، اس میں مولانا کی نایاب تحریروں کا عکس بھی ہر غزل کے ساتھ شائع کیا گیا ہے جو پاکستان قومی میوزیم میں محفوظ ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ان غزلوں کے اوراق جیلر کے دستخط اور مہر لگانے کے بعد باہر بھیجے جاتے تھے۔ ان غزلوں میں خاصی تعداد ایسے اشعار کی ہے جن میں ذوق شہادت، قتل یا واردات قتل کی کیفیت ہے۔ اس کیفیت کی روشنی میں کہنا غلط نہ ہوگا کہ مولانا کی غزل کا منظر نامہ اور ان کی شعری امیجری قتل و شہادت اور خون سے عبارت ہے۔ گویا یہ جذبہ کی سرفروشی کا لالہ زار ہے جہاں سرخیِ خون شہدا سے آزادی کی تمناؤں کا رنگ سرخ ہوگیا ہے۔

اللہ کے بانکوں کا بھی ہے رنگ نرالا
اس سادگی پہ شوخیِ خونِ شُہدا دیکھ

میرے لہو سے خاک وطن لالہ زار دیکھ
اسلام کے چمن کی خزاں میں بہار دیکھ

مرنے کو یوں تو مرتے ہیں ہر روز سیکڑوں
اپنے لیے پیام قضا ہو تو جانیے
کہتے ہیں نقد جاں جسے ہے عاشقوں پہ قرض
یہ قرض ہم سے جلد ادا ہو تو جانیے

شہد و شرابِ خلد میں یہ چاشنی کہاں
کچھ خونِ دل سے بڑھ کے مزا ہو تو چاہیے

قاتلِ جوہر کے ہاتھوں سے نہ چھوٹا حشر تک
کس بلا کا خون ظالم کی رگِ گردن میں تھا
بہارِ خونِ شہادت دکھا گئے جوہر
خزاں میں اور یہ رنگ شباب دیکھو تو
ہے قبل مرگ ہی اعدائے دیں کا واویلا
ابھی ہوا ہی کہاں ہے عذاب دیکھو تو

اور کس وضع کی خوباں ہیں عروسانِ بہشت
ہیں کفن سرخ شہیدوں کا سنورنا ہے یہی
تجھ سے کیا صبح تلک ساتھ نبھے گا اے عمر
شبِ فرقت کی جو گھڑیوں کا گزرنا ہے یہی
نقد جاں نذر کرو سوچتے کیا ہو جوہر
کام کرنے کا یہی ہے تمھیں کرنا ہے یہی

ذوقِ شہادت اور قتل کا گہرا تعلق دار و رسن سے ہے۔ یہ اور اسی طرح کی دوسری تراکیب فارسی غزل سے اردو غزل کے کلاسیکی سرمائے میں آئیں۔ بالعموم سمجھا جاتا ہے کہ یہ ترقی پسندی کی دین ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ترقی پسندوں سے تقریباً ربع صدی پہلے حسرت موہانی اور محمد علی جوہر ان ترکیبوں کو پوری تخلیقی محویت اور دلسوزی کے ساتھ برت چکے تھے۔

جوہر نہ کیوں یہ رسم کہن زندہ کر چلیں
دار و رسن کے گرچہ نہ ہوں بانیوں میں ہم

اے مسیحا اس مرض سے کون چاہے گا شفا
دار پر موت آئے اس کی بھی کوئی تدبیر ہے
کیا عشق ناتمام کی بتلاؤں سرگزشت
دار و رسن کا اور ابھی انتظار دیکھ
پاداش جرم عشق سے کب تک مفر بھلا!
مانا کہ تم رہا کیے دار و رسن سے دور

مولانا کے مجاہد ملت ہونے کا ایک اور ثبوت یہ ہے کہ مولانا نے ہوس زیست پر کچھ اس طرح قابو پالیا تھا کہ وہ بار بار تلقین کرتے ہیں کہ جو انسان راہ حق اور راہ وطن میں موت سے ڈرتا ہے اس کی زندگی موت سے بدتر ہے۔ وہ بار بار کہتے ہیں کہ قلزم عشق میں ڈوبنا ہی دراصل پار اترنا ہے اور انھوں نے اپنی زندگی سے اس کا عملی ثبوت بھی دیا۔ مولانا کے تخلیقی ذہن کو واردات قتل، شہادت اور خون سے جو مناسبت ہے، اب تک اس کی مثالیں ادھر ادھر سے پیش کی گئیں، لیکن اس کی بہترین توثیق اس غزل سے ہوتی ہے جسے بلاشبہ مولانا کی شاہکار غزل کہا جاسکتا ہے۔ مولانا نے اگر کچھ اور نہ لکھا ہوتا اور یہی ایک غزل کہی ہوتی تو بھی اردو کے جریدۂ شعر پر ان کا نام ہمیشہ کے لیے ثبت ہوجاتا۔ لیکن یہ بات ہے سخن گسترانہ، کیونکہ اس غزل میں جو سرشاری اور دلسوزی ہے وہ دشت شہادت میں عمر کھپانے اور اُس کیفیت سے گزرنے کے بعد ہی پیدا ہوتی ہے جس کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اک خون کا دریا ہے اور ڈوب کے جانا ہے۔ ملاحظہ ہو اس غزل کی امیجری کا کتنا گہرا تعلق قتل و خون سے ہے۔

دور حیات آئے گا قاتل قضا کے بعد
ہے ابتدا ہماری تری انتہا کے بعد

جینا وہ کیا کہ دل میں نہ ہو کوئی آرزو
باقی ہے موت ہی دل بے مدعا کے بعد
تجھ سے مقابلے کی کسے تاب ہے ولے
میرا لہو بھی خوب ہے تیری حنا کے بعد
لذت ہنوز مائدۂ عشق میں نہیں
آتا ہے لطف جرم تمنا سزا کے بعد
قتلِ حسین اصل میں مرگِ یزید ہے
اسلام زندہ ہوتا ہے ہر کربلا کے بعد

اس غزل میں ابتدا و انتہا، حیات و موت، قضا و سزا، آرزو اور دلِ بے مدعا، لہو اور حنا، قتلِ حسین اور مرگِ یزید اور اسلام و کربلا میں جو مناسبتیں ہیں، ان سے جو پیکر اور حسی معنیاتی نقش ابھرتے ہیں اور ان کا جو ربط شہادت سے اور واردات قتل سے ہے، اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ یہ تمام تصورات جو مولانا کے تخلیقی مزاج میں بمنزلۂ جوہر کے جاگزیں تھے، اِس غزل میں ان کا بھرپور تخلیقی اظہار ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ غزل خود ارادی و خود اعتمادی، سرشاری و سرمستی اور کیف و سرور کے اعتبار سے خاصی اہمیت رکھتی ہے اور اس کا آخری مصرع تو ضرب المثل بن چکا ہے۔

ابھی مولانا کے تصورات کی دو منزلیں اور بھی ہیں جن کی طرف اشارہ کرنا بات کو مکمل کرنے کے لیے ضروری ہے۔ اول یہ کہ جیسا کہ مندرجہ بالا غزل کے آخری شعر سے ظاہر ہے، قتل حسین اور کربلا، تحریک آزادی اور اتحاد اسلامی کے تناظر میں غالبًا اردو غزل میں پہلی بار استعمال ہوئے ہیں اور انھیں وسیع قومی و ملی معنوں میں پہلی بار استعمال کرنے کا امتیاز مولانا کو حاصل ہے۔ مولانا نے جاں فروشی اور پیرویِ حق کے ضمن میں منصور اور انا الحق کو بھی استعارے اور علامت کے طور پر برتا ہے اور ان کی مدد سے تخلیقی سطح پر مجاہدین آزادی کے جذبہ حریت اور حوصلہ شہادت کو للکارا ہے۔

منصور

یہ بھی کیا پیروئ حق ہے کہ خاموش ہیں سب
ہاں انا الحق بھی ہو، منصور بھی ہو، دار بھی ہو
جاں فروشی کے لیے ہم تو ہیں تیار مگر
کوئی اس جنس گرامی کا خریدار بھی ہو

کشتوں کو تیرے کس نے کیا ہے سپرد خاک
ان میتوں کے واسطے گور و کفن کہاں
سنتے ہیں یہ بھی ایک بزرگوں کی رسم تھی
اس دور اعتدال میں دار و رسن کہاں
سن لیجے خلوتوں میں انا الحق کا ادعا
سولی پہ چڑھ سنائے وہ اب نعرہ زن کہاں

حسین و کربلا

پیغام ملا تھا جو حسین ابن علی کو
خوش ہوں وہی پیغامِ قضا میرے لیے ہے

کہتے ہیں لوگ ہے رہِ ظلمات پرخطر
کچھ دشت کربلا سے سوا ہو تو جانیے

جب تک کہ دل سے محو نہ ہو کربلا کی یاد
ہم سے نہ ہو سکے گی اطاعت یزید کی

بیتاب کر رہی ہے تمنائے کربلا
یاد آرہا ہے بادیہ پیمائے کربلا
بنیادِ جبر و قہر اشارے میں ہل گئی
ہوجائے کاش پھر وہی ایمائے کربلا
روزِ ازل سے ہے یہی اک مقصدِ حیات
جائے گا سر کے ساتھ ہی سودائے کربلا

فرصت کسے خوشامدِ شمر و یزید سے
اب ادعائے پیرویِ پنجتن کہاں

ماتم شبیر ہے آمد مہدی تلک
قوم ابھی سوگوار دیکھیے کب تک رہے

ہم عیش دو روزہ کے بھی منکر نہیں لیکن
ایمائے شہ کرب و بلا اور ہی کچھ ہے
خود خضر کو شبیر کی اس تشنہ لبی سے
معلوم ہوا آب بقا اور ہی کچھ ہے

لیکن اصل بات یہ ہے کہ ان سب تصورات کا منبع و ماخذ مولانا محمد علی جوہر کی پاکیِ باطن اور نورِ ایمانی تھا۔ انگریز کے جبر و استبداد سے ان کے پائے استقلال میں کبھی لغزش نہیں آئی بلکہ جس قدر ظلم و جور میں شدت ہوئی، مولانا کا جوشِ قربانی اور جذبۂ ایثار و شہادت اتنا ہی کھل کر سامنے آیا۔ مولانا نے قرآن حکیم کا درس شبلی سے علی گڑھ میں لیا تھا۔ اپنی ذہنی اور دینی تربیت کے ضمن میں اس کو انھوں نے ہمیشہ اہمیت

دی۔ شہادت کے جذبۂ فراواں کا اصل سرچشمہ بھی ذات باری میں یقین کامل تھا اور اسی سے انھوں نے خدمتِ خلق، خدمتِ ملت، اور خدمتِ وطن کو اپنا شعار بنایا تھا۔ مولانا کا دل حبِ نبوی ﷺ سے لبریز تھا۔ اکثر معلوم ہوتا ہے کہ اشعار نوک قلم سے بے اختیار ٹپک پڑے ہیں۔ ایسے اشعار اور جذبہ شہادت کے اشعار میں ایک خاص مناسبت ہے، اور اکثر ایسے اشعار ساتھ ساتھ ایک ہی غزل میں واقع ہوئے ہیں اور کچھ غزلیں تو تمام وکمال اسی کیفیت کی ترجمانی کرتی ہیں اور ان میں حب نبویؐ اور جذبۂ شہادت گھل مل گئے ہیں۔

تشنہ لب ہوں مدتوں سے دیکھیے
اک درِ ے خانۂ کوثر کھلے
چاک کر سینے کو پہلو چیر ڈال
یوں ہی کچھ حالِ دلِ مضطر کھلے
لو وہ آ پہنچا جنوں کا قافلہ
پاؤں زخمی خاک منہ پر سر کھلے
رُونمائی کے لیے لایا ہوں جاں
اب تو شاید چہرۂ انور کھلے

تم یوں ہی سمجھنا کہ فنا میرے لیے ہے
پر غیب سے سامانِ بقا میرے لیے ہے
حُورانِ بہشتی کی طرف سے ہے بُلاوا
لبیک کہ مقتل کا صِلا میرے لیے ہے
کیوں جان نہ دوں غم میں ترے جب کہ ابھی سے
ماتم یہ زمانے میں بپا میرے لیے ہے

سرخی میں نہیں دستِ حنا بستہ بھی کچھ کم
پر شوخیِ خونِ شہدا میرے لیے ہے
کیوں ایسے نبی پر نہ فدا ہوں کہ جو فرمائے
اچھے تو سبھی کے ہیں برا میرے لیے ہے
اے شافعِ محشر جو کرے تو نہ شفاعت
پھر کون وہاں تیرے سوا میرے لیے ہے
اللہ کے رستے ہی میں موت آئے مسیحا
اکسیر یہی ایک دوا میرے لیے ہے

حب نبوی کی اسی کیفیت سے مولانا کا جذبہ شہادت اپنی روحانی غذا حاصل کرتا ہے۔ وہ دشتِ رہِ حق میں خود کو اکیلا نہیں سمجھتے بلکہ بطحا کے مہاجر کا نقشِ کفِ پا ہمیشہ ان کے حوصلوں کی بلندی کا باعث بنتا ہے۔ عاشقوں کے لیے دار ہی عین شفا ہے اور رسم وفاداری کا تقاضا یہی ہے کہ جان بچا کر نہ رکھی جائے۔ اس نظر سے دیکھیے تو مولانا کی شاعری لہو رنگ نظر آتی ہے۔ وہ سرفروشی کے لیے ہمیشہ آمادہ رہے اور بالآخر انھوں نے وطن وقوم ہی کے لیے جان کھپا دی۔ سنہ 1931 میں جب وہ خرابی صحت اور احباب واعزہ کے روکنے کے باوجود راؤنڈ ٹیبل کانفرنس کے لیے لندن گئے، تو انھوں نے غلام ملک میں واپس آنے پر مرجانے کو ترجیح دی اور وہیں جان، جاں آفریں کو سپرد کردی اور بیت المقدس میں دفن کیے گئے۔ وہ ایک سچے قائد اور جری مجاہد تھے۔ تاریخ میں جہاں وہ اپنے جوش و ولولے، عزم و استقلال، جرأت و بے باکی اور خدمت و ایثار کے لیے یاد رکھے جائیں گے، وہاں اردو شاعری میں وہ اپنے سخن کی دل نوازی اور جان کی پرسوزی کے لیے فراموش نہ کیے جاسکیں گے۔ انھوں نے غزل میں قومی وملی جذبات سے ایک نئی معنوی جہت کا اضافہ کیا۔ ان کا شعری منظرنامہ جذبۂ شوق شہادت سے لالہ رنگ نظر آتا ہے۔ انھوں نے جوشِ تخلیق میں اس امیجری اور واقعہ

کربلا اور منصور کے ملفوظی اور حسّیاتی متعلقات کو نئے قومی اور سیاسی مفاہیم کے لیے برتا اور اس طرح اردو غزل کو نئے ذائقے سے آشنا کرایا۔ ان کی غزل کی زمین جذبۂ حریت کے خون کے چھینٹوں سے سرخ ہے۔ اس میں شہادت کا مژدہ بھی ہے اور اس حیات جاوداں کی بشارت بھی جو کسی اعلیٰ نصب العین کے لیے نقد جاں کو ہارنے اور سب کچھ ٹھکانے لگا دینے سے حاصل ہوتی ہے۔

○

شعرِ حسرت کی سیاسی جہت پر ایک نظر

حسرت موہانی نے اس صدی کے کروٹ بدلتے ہی اردو غزل میں تہذیب عاشقی کو جس طرح زندہ کیا اور عشق و محبت کو جس فطری معصومیت اور راحت و فراغت کے ساتھ بیان کیا، نیز ان کی عشقیہ شاعری میں جو ارضی و جسمانی کیفیت ملتی ہے اور اس کا اظہار جس شائستگی، لطافت اور تغزل کے رچاؤ اور رکھ رکھاؤ کے ساتھ ہوا ہے، وہ حسرت ہی کا حصہ ہے۔ وہ ہمارے بڑے شاعر نہ سہی، اہم اور اچھے شاعر ضرور ہیں۔ ان کے یہاں عشق و آرزو کی فطری تاک جھانک، چاہنے اور چاہے جانے کی صحت مند نشاطیہ فضا اور سوز و سازِ کم کم کی جو کیفیت ملتی ہے، وہ آج بھی مزہ دے جاتی ہے۔ ان کے اس طرح کے اشعار تقریباً ایک صدی گزرنے کے بعد بھی بھلائے نہیں جاسکتے:

حسن بے پروا کو خود بین و خود آرا کر دیا
کیا کیا میں نے کہ اظہار تمنا کر دیا

رونق پیرہن ہوئی خوبیِ جسم نازنیں
اور بھی شوخ ہوگیا رنگ ترے لباس کا

رنگ سوتے میں چمکتا ہے طرح داری کا
طرفہ عالم ہے ترے حسن کی بیداری کا

نگاہ یار جسے آشنائے راز کرے
وہ اپنی خوبیِ قسمت پہ کیوں نہ ناز کرے

دلوں کو فکر دو عالم سے کر دیا آزاد
ترے جنوں کا خدا سلسلہ دراز کرے

خرد کا نام جنوں پڑ گیا جنوں کا خرد
جو چاہے آپ کا حسنِ کرشمہ ساز کرے

اللہ رے کافر ترے اس حسن کی مستی
جو زلف تری تا بہ کمر لے کے گئی ہے

محتاجِ بوئے عطر نہ تھا جسمِ خوب یار
خوشبوئے دلبری تھی جو اس پیرہن میں تھی

ایک ہی بار ہوئیں وجہ گرفتاری دل
التفات ان کی نگاہوں نے دوبارہ نہ کیا

توڑ کر عہد کرم نا آشنا ہوجائیے
بندہ پرور جائیے اچھا خفا ہوجائیے

چپکے چپکے رات دن آنسو بہانا یاد ہے
ہم کو اب تک عاشقی کا وہ زمانہ یاد ہے

اک خلش ہوتی ہے محسوس رگ جاں کے قریب
آن پہنچے ہیں مگر منزل جاناں کے قریب

بھلاتا لاکھ ہوں لیکن برابر یاد آتے ہیں
الٰہی ترک الفت پر وہ کیوں کر یاد آتے ہیں

نہیں آتی تو یاد ان کی مہینوں تک نہیں آتی
مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں

حقیقت کھل گئی حسرت ترے ترک محبت کی
تجھے تو اب وہ پہلے سے بھی بڑھ کر یاد آتے ہیں

آئینے میں وہ دیکھ رہے تھے بہار حسن
آیا مرا خیال تو شرما کے رہ گئے

سر کہیں بال کہیں ہاتھ کہیں پاؤں کہیں
ان کا سونا بھی ہے کس شان کا سونا دیکھو

گھر سے ہر وقت نکل آتے ہو کھولے ہوئے بال
شام دیکھو نہ مری جان سویرا دیکھو

آہ وہ یاد کہ اس یاد کو ہو کر مجبور
دلِ مایوس نے مدت سے بھلا رکھا ہے

یاد ہیں سارے وہ عیشِ بافراغت کے مزے
دل ابھی بھولا نہیں آغازِ الفت کے مزے

برق کو ابر کے دامن میں چھپا دیکھا ہے
ہم نے اس شوخ کو مجبور حیا دیکھا ہے

روشن جمالِ یار سے ہے انجمن تمام
دہکا ہوا ہے آتشِ گل سے چمن تمام

اللہ رے جسمِ یار کی خوبی کہ خودبخود
رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام

تری محفل سے ہم آئے مگر با حالِ زار آئے
تماشا کامیاب آیا تمنا بے قرار آئی

کیا حسن پرستی بھی کوئی جرم ہے حسرت
ہونے دو جو اخلاق کی تنقید کڑی ہے

اس میں شک نہیں کہ حسرت، جرأت اور داغ کے قبیلے کے شاعر تھے، لیکن حسرت کا ذوق کہیں بالیدہ اور رچا ہوا تھا۔ ان کی عشقیہ شاعری میں حسن کا تصور نسبتاً جدید ہے۔ ان کی ''وضع پارسا'' اور ''عشق پاکباز'' نے مل کر غزل میں ایک اور ہی رنگ پیدا کیا۔ رشید احمد صدیقی نے بجا کہا ہے ''حسرت نے غزل کی آبرو اس زمانہ میں رکھ لی جب غزل بہت بدنام اور ہر طرف سے نرغے میں تھی۔ انھوں نے غزل کی اہمیت وعظمت ایک نامعلوم مدت تک منوالی'' (نگار حسرت نمبر'' کچھ حسرت کے بارے میں'' ص 22) لیکن غزل پر حسرت کا صرف یہی احسان نہیں۔ انھوں نے غزل کی مخصوص اشاریت کو برتتے ہوئے سیاسی جذبات واحساسات کو بیان کرکے غزل کی ایک اور خدمت بھی کی۔ غزل میں سیاسی اور احتجاجی نوعیت کی شاعری کرکے انھوں نے ایک نئے باب کا آغاز کیا، اس راہ سے کانٹے نکالے اور آئندہ آنے والے شاعروں کے لیے ایک شاہراہ کھول دی۔ لیکن مزے کی بات یہ ہے کہ ہماری تنقید میں حسرت کی شاعری کی سیاسی جہت کو تقریباً نظرانداز کر دیا گیا ہے اور اس کا وہ اعتراف نہیں کیا گیا جو اس کا حق ہے۔ حسرت کی سیاسی سرگرمیوں اور ان کے مجاہد آزادی ہونے کا ذکر تو سب کرتے ہیں لیکن اس کا جو رشتہ ان کی غزل گوئی سے ہوسکتا ہے، اس سے ہماری تنقید تقریباً پہلو بچاکر گزرتی رہی ہے۔ اس کی بنیادی وجہ تو یہ ہوسکتی ہے کہ ساری توجہ حسرت کی عشقیہ شاعری کی شائستہ روش اور حسن بیان کی رونق یا پیرویِ تسلیم، طرز مومن، شیرینیِ نسیم یا سوز وگدازِ میر پر صرف ہوتی رہی ہے اور دوسری طرف نظریں اٹھا کر دیکھنے کا شاید موقع ہی نہیں ملا۔

حسرت کا انتقال 13 مئی 1951 کو ہوا۔ نیاز فتح پوری نے جنوری 1952 میں سات آٹھ ماہ کے اندر اندر نگار کا ''حسرت نمبر'' ان کی یاد کے شایانِ شان شائع

کردیا۔ نیاز نے اس نمبر کے لیے اس زمانے کی تمام بڑی شخصیتوں سے مضامین لکھوائے، مثلاً : مجنوں گورکھپوری، رشید احمد صدیقی، فراق گورکھپوری، آل احمد سرور، احتشام حسین، عبادت بریلوی، کشن پرشاد کول اور خواجہ احمد فاروقی۔ خود نیاز نے اس یادگار نمبر میں پانچ حصے قلم بند کیے اور تذکرۂ حسرت اور انتخاب کلام حسرت کے علاوہ ''حسرت کی خصوصیات شاعری'' کے عنوان سے جامع مضمون بھی لکھا۔ اس نمبر کے زیادہ تر مضمون نگاروں نے حسرت کی عشقیہ شاعری ہی سے سروکار رکھا اور ان کی تہذیب عاشقی کی داد دی۔ حسرت کے مجاہدِ آزادی ہونے کا سب نے تذکرہ کیا اور یہ بھی کہ انھوں نے قید و بند کی صعوبتیں برداشت کیں، طرح طرح کی قربانیاں دیں اور کلمہ حق ہمیشہ ان کی زبان پر رہا۔ تاہم ہمارے تمام لائقِ احترام نقادوں نے حسرت کی عملی زندگی اور شعری تخلیقات میں کوئی مطابقت دیکھنے کی کوشش نہیں کی۔ لطف کی بات یہ ہے کہ اگر بھولے سے بھی کسی کی نظر ان کی شاعری کے سیاسی عنصر پر پڑ گئی تو اس نے اعتذار کا لہجہ اختیار کیا اوراس سے دامن کشاں گزر گیا، اور تو اور مجنوں گورکھپوری، احتشام حسین اور عبادت بریلوی کے بسیط مضامین میں بھی اس پہلو کا کوئی تذکرہ نہیں۔ نیاز نے اگر کچھ لکھا تو بس اتنا کہ ''حسرت نے بعض غزلیں سیاسی رنگ کی بھی کہی ہیں لیکن ان میں کوئی خصوصیت نہیں کیونکہ ان کی حیثیت نظموں کی ہے اور نظم نگاری حسرت کا فن نہ تھا۔'' (نگار حسرت نمبر، ص 87) اس نمبر میں خلیل الرحمٰن اعظمی کا بھی ایک مضمون ہے جس کا ذکر نیاز نے ''ملاحظات'' میں بطور خاص کیا ہے۔ (ایضاً، ص 6) خلیل الرحمٰن اعظمی لکھتے ہیں:

''حسرت خود تو اتنے بڑے سیاسی آدمی تھے، بارہا جیل میں چکی پیسی اور پولیس کے کوڑے کھائے، لیکن ان کی سیاسی شاعری رسمی اور پھس پھسی ہے''۔ آگے چل کر انھوں نے بھی ایسی غزلوں کو نظم کہا ہے اور غزل کے زمرے سے انھیں خارج کر کے نیاز کی طرح نہایت آسانی سے ان سے دامن چھڑا لیا ہے۔ (نگار حسرت نمبر: ''حسرت کے شاعرانہ مرتبے کا تعین''، ص 95) خلیل الرحمٰن اعظمی نے اس مضمون میں بڑے مزے کی

باتیں کہی ہیں، مثلاً حسرت کی سچائی میں کوئی شبہ نہیں لیکن وہ مدبر یا سیاست داں یا مفکر و فلسفی نہیں تھے۔ گویا وہ مدبر یا سیاست داں یا مفکر و فلسفی ہوتے تو شاید ان کی سیاسی شاعری لائق اعتنا ہوتی۔ غزل کے فارم میں کسی مسلسل کیفیت کی بنا پر غزل کو غزل کے زمرے سے خارج کرنا یا سیاسی، وطنی یا احتجاجی شاعری کرنے کے لیے مدبر، مفکر یا فلسفی ہونے کا مطالبہ کرنا یہ دونوں باتیں ایسی ہیں کہ اگر خود خلیل الرحمٰن اعظمی چند برس بعد اپنے اس مضمون کو دوبارہ دیکھتے تو یا تو وہ اس پر نظرثانی کرتے یا خطِ تنسیخ کھینچ دیتے۔

اپنے سیاسی معتقدات کے بارے میں عبدالشکور کے سوال کا جواب دیتے ہوئے حسرت نے کہا تھا ''آزادیِ کامل میرا نصب العین ہے اور میں کمیونسٹ ہوں، پہلے نیشنلسٹ تھا لیکن 1925 سے میں نے نیشنلزم کو خیر باد کہا اور کمیونزم کو اپنا مسلک قرار دیا۔'' (حسرت موہانی از عبدالشکور، طبع سوم 1953، ص 22، 23)

آل انڈیا کمیونسٹ کانفرنس جو 1925 میں کانپور میں منعقد ہوئی تھی، اس کے روح و رواں اور صدر حسرت ہی تھے۔ لیکن حسرت کی شاعری کے سیاسی پہلو سے ترقی پسندوں نے بھی انصاف نہیں کیا۔ علی سردار جعفری، ''ترقی پسند ادب'' میں لکھتے ہیں ''ان کی شاعری پر ان کے سیاسی معتقدات کا اثر بہت کم پڑا۔ انھوں نے اپنی شاعری کو غزل تک اور غزل کو زیادہ تر عشقیہ مضامین تک محدود رکھا تھا۔ شاذ و نادر ہی انھوں نے ایسے اشعار کہے ہیں جن میں سماجی زندگی یا سیاسی تصورات کی جھلک ہو، اور یہ اشعار بھی ان کے فنی معیار کے مطابق بلند پایہ نہیں ہیں۔ ان میں سب سے اچھی غزل وہ ہے جس کا مطلع ہے:

رسمِ جفا کامیاب دیکھیے کب تک رہے
حبِ وطن محوِ[1] خواب دیکھیے کب تک رہے

(ترقی پسند ادب، طبع اول، علی گڑھ 1951، ص 165)

---

1 اصل مصرع یوں ہے: حبِ وطن مست خواب دیکھیے کب تک رہے

مزے کی بات ہے کہ سردار جعفری نے حسرت سے زیادہ اہمیت جگر کو دی جن کی شاعری کو اگرچہ انھوں نے سطحی کہا، لیکن جہاں انھوں نے حسرت کا ایک شعر نقل کیا، وہاں غزل میں سیاسی عنصر کے ضمن میں جگر کے آٹھ اشعار پیش کیے۔ (ملاحظہ ہو ترقی پسند ادب، ص 167-166-165)

سوال پیدا ہوتا ہے کہ کلام حسرت کی سیاسی جہت کیا واقعی اتنی بے مایہ اور بے وقار ہے کہ اس پر توجہ کرنے کی ضرورت نہیں۔ عبدالقوی دسنوی نے ''حسرت کی سیاسی زندگی: چند جھلکیاں'' کے نام سے ایک کتابچہ 1956 میں بمبئی سے شائع کیا۔ اس میں حسرت کی سوانح پیش کرتے ہوئے ان کے سیاسی اشعار بھی جگہ جگہ اقتباس کیے ہیں، اور بھی کچھ مضامین اور کتابیں یقیناً لکھی گئی ہوں گی، لیکن بحیثیت مجموعی ہماری تنقید نے حسرت کی سیاسی شاعری کی قدر و قیمت کے تعین میں بے توجہی سے کام لیا ہے۔ اس بے اعتنائی اور بے توجہی کے کچھ اسباب ضرور رہے ہوں گے۔ ایک وجہ تو شاید یہ ہوسکتی ہے کہ حسرت کی عشقیہ شاعری کی ارضی و جسمانی کیفیت ایسی دلفریب اور پرکشش تھی کہ سب اس میں محو ہوگئے اور دوسری طرف نظر اٹھا کے نہ دیکھ سکے۔ دوسری وجہ شاید اس زمانے کا مذاق تھا جو عشقیہ شاعری میں حکیمانہ اور متصوفانہ عنصر کو تو قبول کرلیتا تھا کیونکہ اساتذہ نے مجاز کا جواز ہی حقیقت سے پیدا کیا تھا۔ لیکن سیاسی مضامین کی ملاوٹ روحِ تغزل کے منافی سمجھی جاتی تھی۔ بہرحال شاید اس بارے میں سب سے بڑی غلط فہمی خود حسرت موہانی نے پھیلائی۔ وہ برابر شاعری کی تقسیم کرتے رہے مثلاً : ایک وہ جس کا تعلق صرف آمد سے ہے۔ دوسری وہ جس میں صرف آورد ہی آورد پائی جاتی ہے اور تیسری وہ جس میں آورد و آمد دونوں پائی جاتی ہیں۔ اپنی باغیانہ شاعری کو انھوں نے سب سے کم اہمیت دی اور تیسری قسم میں تیسرے درجے پر رکھا۔ قطع نظر اس سے کہ یہ تقسیم غلط ہے یا صحیح اور اعلیٰ اور سچی شاعری اقسام شعر کی یا موضوع کی نوعیت کی یعنی عاشقانہ یا سیاسی جذبات کی پابند ہے یا نہیں، حسرت نے خود یا ان کے کلام کے مرتبین یا ناشرین نے جگہ جگہ یہ

وضاحتیں شائع کیں کہ یہ کلام اگر چہ زندانِ فرنگ میں لکھا گیا، لیکن اس میں حالات کی تلخی کا کوئی اثر نہیں ہے اور یہ خالص عشقیہ کلام ہے۔ اس زمانے میں ایسا کرنا شاید اس لیے بھی ضروری تھا کہ حسرت کی شہرت ان کی عاشقانہ شاعری کی وجہ سے تھی اور ان کے دواوین کے کئی کئی ایڈیشن نکل جاتے تھے۔ غرض بوجوہ حسرت کے بارے میں یہ غلط فہمی بری طرح راہ پا گئی کہ ان کی شاعری میں سیاسی عنصر کی کوئی تخلیقی اہمیت نہیں اور ہوتے ہوتے یہ بات بمنزلہ مسلمات کے قبول کرلی گئی۔ چنانچہ عام طور پر یہی سمجھا جاتا رہا کہ حسرت اگرچہ ''گاندھی سے پرانے کانگریسی، جناح سے پرانے مسلم لیگی، سارے ہندوستان کے اشتراکیوں سے پرانے اشتراکی اور سارے آزادی چاہنے والوں سے پرانے مبلغ آزادی تھے (نگار، ص 88) یا وہ سرتاپا جدوجہد تھے، سچے سامراج دشمن اور باغی تھے لیکن ان کی مجاہدانہ زندگی ان کی عشقیہ شاعری سے الگ تھی یا ان کی شاعری اور ان کی سامراج دشمنی میں کوئی سچا رشتہ نہ تھا۔ گویا ان کی مجاہدانہ زندگی اور ان کی شاعری دو الگ الگ چیزیں تھیں اور انھوں نے اپنی شاعری کو اپنی سیاسی زندگی سے ملوث نہیں ہونے دیا اور اگر کہیں کوئی چھینٹا پڑ بھی گیا تو وہ اتنا معمولی ہے کہ اس کو نظرانداز کردینا ہی بہتر ہے۔ حیرت ہے کہ وضعِ زندگی اور روشِ شعر میں، اس عدم مطابقت کو ہماری تنقید کس طرح گوارا کرتی رہی ہے۔ میں یہ تو نہیں کہوں گا کہ حسرت نے اپنے اشعار کا جو انتخاب خود کیا تھا اور جسے عبدالشکور نے اپنے طویل مقدمے کے ساتھ شائع کیا، یہ غلط فہمی اسی انتخاب کی پھیلائی ہوئی ہے، کیونکہ اس میں عاشقانہ، عارفانہ اور فاسقانہ وغیرہ کلام تو خوب خوب دیا ہے، لیکن باغیانہ کلام کے مشکل سے دو صفحے ہیں اور وہ بھی آخر میں۔ عین ممکن ہے کہ زیادہ تر لکھنے والوں نے خود حسرت کے منتخب کردہ انھیں اشعار پر تکیہ کیا ہو اور کلیاتِ حسرت کو دیکھنے کی زحمت گوارا نہ کی ہو۔ پھر یہ بھی کہ کلیات حسرت آسانی سے دستیاب نہ تھا، جبکہ انتخاب حسرت درسیات کا حصہ ہونے کی وجہ سے ہر جگہ مقبول و موجود تھا۔ حق بات یہ ہے کہ اپنی غزل کے سیاسی عنصر کے بارے میں

زیادہ حساس نہ ہونے کے لیے ہم حسرت کو موردِ الزام قرار دے بھی نہیں سکتے۔ وہ باغی ضرور تھے، سیاسی زندگی میں بھی اور کسی حد تک غزل میں بھی۔ غزل میں انھوں نے جو بغاوت کی وہ عشقیہ شاعری کی اس سطح پر ہے جہاں وہ اسے رکاکت، ابتذال، سطحیت اور سستی معاملہ بندی سے اوپر اٹھانا چاہتے تھے۔ انھوں نے سارا زور بیان لکھنؤ میں رنگ دہلی کی نمود یا طرز مومن میں رنگیں نگاری پر صرف کردیا، کیونکہ یہی اس زمانے میں لطفِ سخن اور قبولِ عام کی معراج تھا۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ انھوں نے حالات سے پس کر یا دل کے ہاتھوں مجبور ہوکر ایسے شعر بھی کہے ہیں جن میں سامراج دشمنی اور وطن کی محبت نے ایک خاص کیفیت پیدا کردی ہے۔ یہ اشعار چونکہ عشقیہ شاعری کے رنگ سے ہٹے ہوئے تھے اور زمانے کے مزاج سے مطابقت نہیں رکھتے تھے، اس لیے حسرت نے انھیں زیادہ اہمیت نہیں دی۔ لیکن ان اشعار کے بارے میں یہ کہنا کہ یہ ان میں کوئی خصوصیت نہیں یا ان کا فنی معیار بلند نہیں یا یہ کہ پھیکے اور بے جان ہیں ایک ایسا تنقیدی تعصب ہے جس کی کم از کم حسرت کے دور اول کی شاعری سے توثیق نہیں ہوتی۔

یہ مقدمہ ذرا طویل ہوگیا۔ لیکن جذبۂ حریت اور سامراج دشمنی سے معمور حسرت کی سیاسی شاعری سے بے توجہی کی جو روش ہماری تنقید میں راہ پا گئی ہے، اس کی طرف اشارہ کرنے کے لیے اس تفصیل کی ضرورت بھی تھی۔ قطع نظر نیاز فتح پوری کے اس ادعا سے کہ حسرت کی سیاسی غزلوں کی حیثیت نظموں کی ہے یا سیاسی موضوعات نظم سے مناسبت رکھتے ہیں اور غزل میں ان کی کوئی جگہ نہیں، سب سے پہلے ایسی غزلوں کو لیا جائے گا جن میں جذبۂ حریت نے ایک مسلسل کیفیت پیدا کردی ہے۔ حسرت کے دیوان اول کا بڑا حصہ ان غزلوں پر مشتمل ہے جو بحالت قید فرنگ اولیٰ 1908 تا 1909 علی گڑھ ڈسٹرکٹ جیل اور نینی سنٹرل جیل میں لکھی گئیں۔ سب سے پہلے وہ غزل دیکھیے جو سردار جعفری کو بھی پسند ہے:

رسمِ جفا کامیاب دیکھیے کب تک رہے
حبِ وطن مستِ خواب دیکھیے کب تک رہے

دل پہ رہا مدتوں غلبہ یاس و ہراس
قبضہ حزم و حجاب دیکھیے کب تک رہے

تا بہ کجا ہوں دراز سلسلہ ہائے فریب
ضبط کی لوگوں میں تاب دیکھیے کب تک رہے

پردۂ اصلاح میں کوششِ تخریب کا
خلقِ خدا پر عذاب دیکھیے کب تک رہے

نام سے قانون کے ہوتے ہیں کیا کیا ستم
جبر بہ زیرِ نقاب دیکھیے کب تک رہے

دولتِ ہندوستاں قبضۂ اغیار میں
بے عدد و بے حساب دیکھیے کب تک رہے

ہے تو کچھ اکھڑا ہوا بزمِ حریفاں کا رنگ
اب یہ شراب و کباب دیکھیے کب تک رہے

حسرتِ آزاد پر جورِ غلامانِ وقت
از رہِ بغض و عتاب دیکھیے کب تک رہے

اس دیوان کی دوسری سیاسی غزلوں میں ذیل کا کلام نظرانداز نہیں کیا جاسکتا:

غضب ہے کہ پابندِ اغیار ہوکر
مسلمان رہ جائیں یوں خوار ہوکر

اٹھے ہیں جفا پیشگانِ مہذب
ہمارے مٹانے پہ تیار ہوکر

تقاضائے غیرت یہی ہے عزیزو
کہ ہم بھی رہیں ان سے بیزار ہوکر

کہیں صلح و نرمی سے رہ جائے دیکھو
نہ یہ عقدۂ جنگ دشوار ہوکر
وہ ہم کو سمجھتے ہیں احمق جو حسرت
وفا کے ہیں طالب دل آزار ہوکر

قبضۂ یثرب کا سودا دشمنوں کے سر میں ہے
اب تو انصاف اس ستم کا دستِ پیغمبر میں ہے
جورِ یورپ ہے بنا بیداریِ اسلام کی
خیر ہے دراصل یہ با آنکہ شکلِ شر میں ہے
خاطرِ افسردہ میں باقی ہے اب تک یادِ عشق
گرمیِ آتش ہنوز اس مشتِ خاکستر میں ہے
قلتِ افواجِ ٹرکی پر نہ ہو اٹلی دلیر
ایک ہے سو کے لیے کافی جو اس لشکر میں ہے
اب خدا چاہے تو حسرت جلد ہوتا ہے بلند
رایتِ حریت و حق جو کفِ انور میں ہے

اے تلک اے افتخارِ جذبۂ حبِ وطن
حق شناس و حق پسند و حق یقین و حق سخن
تجھ سے قائم ہے بنا آزادیِ بیباک کی
تجھ سے روشن اہلِ اخلاص و صفا کی انجمن
سب سے پہلے تو نے کی برداشت اے فرزندِ ہند
خدمتِ ہندوستاں میں کلفتِ قید محن
ذات تیری رہنمائے راہِ آزادی ہوئی
تھے گرفتارِ غلامی ورنہ یارانِ وطن

تو نے خودداری کا پھونکا اے تلک ایسا فسوں
یک قلم جس سے خوشامد کی مٹی رسمِ کہن
ناز تیری پیروی پر حسرتِ آزاد کو
اے تجھے قائم رکھے تا دیر ربِ ذوالمنن

شعرِ حسرت کی سیاسی معنویت سے بحث کرتے ہوئے دو باتیں بالخصوص توجہ طلب ہیں۔ اول یہ کہ کیا یہ شاعری واقعی ''کم عیار، پھیکی اور بے جان'' ہے جیسا کہ ہمارے جید نقادوں نے کہا ہے اور جیسا کہ عام تاثر بھی ہے اور دوسرے یہ کہ قطع نظر اس کی ادبی حیثیت سے، کیا اس شاعری کی کوئی تاریخی اہمیت بھی ہے؟ کیونکہ یہ سیاسی غزلیں بیسویں صدی کے پہلے دہے میں اس وقت کہی جارہی تھیں جب غزل کا دامن ایسے موضوعات سے بڑی حد تک خالی تھا۔ نیز قطع نظر اس بحث سے کہ ایسے کلام کو غزل کہا جائے یا نظم، کیونکہ مسلسل کیفیت کی گنجائش تو بہرحال غزل میں رہی ہے اور ہمیشہ رہے گی، غور طلب امر یہ ہے کہ مسلسل کیفیت والی غزلیں تو سامنے کی بات ہیں، جبکہ شعرِ حسرت کی سیاسی معنویت کو سمجھنے کے لیے شاید ان غزلوں سے زیادہ مدد مل سکے جن میں سیاسی اشعار عشقیہ اشعار کے پہلو بہ پہلو آئے ہیں اور سیاسی بات غزل کے رمز و ایما اور آداب کو برتتے ہوئے کہی گئی ہے۔ دیوان اول کی تیسری غزل کا آغاز اس مطلع سے ہوتا ہے جو زباں زد خاص و عام ہے:

رنگ سوتے میں چمکتا ہے طرح داری کا
طرفہ عالم ہے ترے حسن کی بیداری کا

اس کا مقطع ہے:

کٹ گیا قید میں ماہ رمضاں بھی حسرت
گرچہ سامان سحر کا تھا نہ افطاری کا

مطلع عاشقانہ ہے اور مقطع سیاسی اور دونوں نہایت مشہور ہیں اور اکثر الگ الگ نوع

کی شاعری کے حوالے میں پیش کیے جاتے ہیں۔ اب پوری غزل دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ پوری غزل میں سیاسی احساس جاری و ساری ہے اور بات عشقیہ شاعری کے رمز و ایما کے ذریعے کہی جارہی ہے۔ اگرچہ مقطع میں لہجہ وضاحتی ہے، لیکن باقی تمام اشعار میں عشق و محبت کے پیرائے میں سامراجی ظلم و استبداد کے خلاف احتجاج کی فضا موجود ہے۔

رنگ سوتے میں چمکتا ہے طرح داری کا
طرفہ عالم ہے ترے حسن کی بیداری کا
مایہ عشرت بے حد ہے غمِ قیدِ وفا
میں شناسا بھی نہیں رنجِ گرفتاری کا
جورِ پیہم نہ کرے شانِ توجہ پیدا
دیکھ بدنام نہ ہو نام ستم گاری کا
ہیں جو اے عشق تری بے خبری کے بندے
بس ہو ان کا تو نہ لیں نام بھی ہشیاری کا
کٹ گیا قید میں ماہِ رمضاں بھی حسرت
گرچہ سامان سحر کا تھا نہ افطاری کا

غم قیدِ وفا کا مایہ عشرت ہونا، رنج گرفتاری سے شناسائی، جور پیہم، ستم گاری کے بدنام نہ ہونے کی دعا کرنا، عشق کی بے خبری پر فخر اور ہشیاری کا نام بھی نہ لینا، یہ سب عشقیہ شاعری کا پیرایہ ہے اور غزل کا خاص لہجہ ہے۔ لیکن ان اشعار میں محض عشقیہ جذبات کا اظہار نہیں ہوا، اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ رمز و ایما کے پردے میں جذبہ حریت اور سامراج دشمنی کے جذبات کا اظہار ہوا ہے۔ حسرت کی ایک اور غزل:

اے کہ نجاتِ ہند کی دل سے ہے تجھ کو آرزو

بھی خاصی مشہور ہے، لیکن کم لوگوں کو معلوم ہے کہ اس غزل کے سیاسی اشعار اس قدرے طویل عشقیہ غزل ہی کا حصہ ہیں اور غزل کے آخر میں وارد ہوتے ہیں:

عشق کی روحِ پاک کو تحفۂ غم سے شاد کر
اپنی جفا کو یاد کر میری وفا کو یاد کر
جان کو محوِ غم بنا دل کو وفا نہاد کر
بندۂ عشق ہے تو یوں قطعِ رہِ مراد کر
غمزۂ دل فریب کو اور بھی جانفزا بنا
پیکرِ نازِ حسن پر رنگِ حیا زیاد کر
خرمی دو روزہ کو عشرتِ جاوداں نہ جان
فکرِ معاش سے گزر حوصلۂ معاد کر
اے کہ نجاتِ ہند کی دل سے ہے تجھ کو آرزو
ہمتِ سربلند سے یاس کا انسداد کر
قول کو زید و عمرو کے حد سے سوا اہم نہ جان
روشنی ضمیر میں عقل سے اجتہاد کر
حق سے بہ عذرِ مصلحت وقت پہ جو کرے گریز
اس کو نہ پیشوا سمجھ اس پہ نہ اعتماد کر
خدمتیں اہل جور کی کر نہ قبول زینہار
فن و ہنر کے زور سے عیش کو خانہ زاد کر
غیر کی جدوجہد پر تکیہ نہ کر کہ ہے گناہ
کوششِ ذاتِ خاص پر ناز کر اعتماد کر

ہے غضب ہنگامہ فصلِ بہار اب کی برس
دل پہ کاہے کو رہے گا اختیار اب کی برس
ہے جنونِ شوق ابھی سے بے قرار اب کی برس
کیا غضب ڈھائے گا طوفانِ بہار اب کی برس

کامیابی جلد ہوگی آ کے پابوس امید
کھینچ ڈالیں اور رنج انتظار اب کی برس
حادثے سنہ آٹھ میں گزرے بہت اب دیکھیے
کیا دکھائے گردش لیل و نہار اب کی برس
فرقت ساقی میں ہم حسرت کشانِ بادہ سے
مل کے رویا خوب ابر نو بہار اب کی برس
مدتیں ترک محبت کو ہوئیں پھر اے عجب
یادِ یار آتی ہے کیوں بے اختیار اب کی برس
جوش گل کی ہیں یہی کیفیتیں تو کیا عجب
اشک بلبل سے قفس ہو لالہ زار اب کی برس
حسرت شوریدہ سر ہے پائمال اشتیاق
اس طرف بھی کر گزر اے شہسوار اب کی برس

ہنگامہ فصل بہار میں دل پر اختیار نہ رہنا، جنونِ شوق کی بے قراری، طوفانِ بہار کا غضب ڈھانا، رنجِ انتظار کھینچنا، فرقتِ ساقی میں حسرت کشان بادہ کا ابر نو بہار سے مل کر رونا، ترک محبت کا ارادہ، لیکن یادِ یار کا بے اختیار آنا، جوشِ گل میں قفس کا لالہ زار ہونا اور شوریدہ سری میں پائمال اشتیاق ہونا، یہ سب غزلیہ شاعری کا مخصوص پیرایۂ اظہار ہے۔ ردیف ''اب کی برس'' نے پوری غزل کو ایک خاص کیفیت عطا کردی ہے اور چوتھے شعر میں سنہ آٹھ کے حادثے کی طرف جو اشارہ کیا گیا ہے، اس سے مل کر ساری غزل کی معنویت سیاسی اور باغیانہ ہوجاتی ہے۔ یہی کیفیت اس نوعیت کے دوسرے تمام کلام کی ہے:

پیمان وفا نہ کر فراموش
اے حسرت بیقرار خاموش

پوشیدہ سکون یاس میں ہے
اک محشر اضطراب خاموش

اس عشوۂ نازنیں کے جلوے
ہیں دشمنِ عقل و مصلحت کوش
آزاد ہیں قید میں بھی حسرت
ہم دل شدگانِ خود فراموش

صاف ظاہر ہے کہ حسرت عشقیہ شاعری کے پردے میں سیاسی جور و جفا کا ذکر کر جاتے ہیں۔ اسی دیوان سے اس نوعیت کی کئی اور غزلیں پیش کی جاسکتی ہیں جن میں سیاسی احساس عشقیہ احساس کے ساتھ گھل مل گیا ہے اور عشقیہ شاعری ہی کے پیرائے میں ظاہر ہوا ہے۔ حسرت کے یہاں یہ رنگ اتنا عام اور اتنا واضح ہے کہ اس کو ثابت کرنے کے لیے کسی مزید تجزیے کی ضرورت نہیں۔

حسرت کی ایک بے پناہ غزل ہے:

روشن جمال یار سے ہے انجمن تمام
دہکا ہوا ہے آتش گل سے چمن تمام

اس میں مقطع سے پہلے کے دو شعر سیاسی نوعیت کے ہیں۔ حسرت کی ایک اور مشہور غزل ہے:

دل کو تری دُزدیدہ نظر لے کے گئی ہے
اب یہ نہیں معلوم کدھر لے کے گئی ہے
اللہ رے کافر ترے اس حسن کی مستی
جو زلف تری تا بہ کمر لے کے گئی ہے

اس عشقیہ غزل کا سیاسی مقطع ہے :

مغموم نہ ہو خاطرِ حسرت کہ تلک تک
پیغامِ وفا بادِ سحر لے کے گئی ہے

واقعات جنگِ آزادی 1857 کے بعد حسرت موہانی اردو شاعروں میں شاید پہلے سیاسی قیدی تھے۔ وہ واقعہ جس پر انھیں قید بامشقت کی سزا ہوئی تھی اب تاریخ کا حصہ ہے۔ 1908 میں رسالہ اردوئے معلیٰ میں ایک مضمون مصر کے نامور لیڈر مصطفیٰ کمال کی موت پر شائع ہوا جس میں مصر میں انگریزوں کی پالیسی پر بے لاگ تنقید تھی۔ یہ مضمون انگریز سرکار کی نظر میں قابل اعتراض ٹھہرا۔ بقول سید سلیمان ندوی ''علی گڑھ کی سلطنت میں بغاوت کا یہ پہلا جرم تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ علی گڑھ کالج کی حرمت کو بچانے کے لیے کالج کے بڑے بڑے ذمہ داروں نے حسرت کے خلاف گواہی دی۔ یہاں تک کہ نواب وقارالملک نے بھی مضمون کی مذمت کی۔ حسرت کو دو برس کی قید سخت کی سزا ہوئی۔ ان کا کتب خانہ اور پریس پولیس کے ظلم و ستم کی نذر ہوگیا۔'' اس سانحے کا دلچسپ پہلو جس سے حسرت کے کردار کا اندازہ ہوتا ہے یہ ہے کہ مضمون حسرت کا نہ تھا۔ مضمون پر کسی کا نام نہیں تھا۔ باوجود اصرار کے حسرت نے اس کے لکھنے والے کا نام نہیں بتایا۔ سید سلیمان ندوی سے روایت ہے ''یہ مضمون اقبال سہیل کا تھا جو حسرت کی طرح شعر وسخن اور سیاسی مذاق کا اتحاد رکھتے تھے۔'' (نگار حسرت نمبر، سید سلیمان ندوی ''حسرت کی سیاسی زندگی''، ص 112، نیز ملاحظہ ہو حالات حسرت، سلسلہ حالات نظر بندان اسلام، دہلی 1337ھ ص 10) لیکن خورشید سلطانہ عفت موہانی کا بیان ہے کہ مضمون مذکور اقبال سہیل کا نہیں تھا بلکہ کالج کے ایک طالب علم فضلِ امین ساکن پٹیالہ کا تھا جن کا نام حسرت نے آخر تک عدالت میں ظاہر نہیں کیا ہر چند کہ ان کی رہائی اسی پر منحصر تھی ('ہماری زبان' مراسلہ خورشید سلطانہ عفت موہانی، یکم مارچ 1958، ص 11)۔ اب اس غزل کو ملاحظہ فرمائیے جو خاص اسی قید میں لکھی گئی اور جس کے ہر ہر شعر میں ان حالات پر طنز ہے اور غزل کے رمز و ایما کی زبان میں دردِ دل بیان کیا گیا ہے:

نہ ہو اس کی خطا پوشی پہ کیوں نازِ گنہگاری
نشانِ شانِ رحمت بن گیا داغِ سیہ کاری
ستم تم چھوڑ دو میں شکوہ سنجیہائے ناچاری
کہ فرضِ عین ہے کیشِ محبت میں رواداری
ہوئیں ناکامیاں بدنامیاں رسوائیاں کیا کیا
نہ چھوٹی ہم سے لیکن کوئے جاناں کی ہواداری
وہ دن اب یاد آتے ہیں کہ آغازِ محبت میں
نہ چالاکی تجھے اے شوخ آتی تھی نہ عیاری
خوشی سے ختم کر لے سختیاں قیدِ فرنگ اپنی
کہ ہم آزاد ہیں بیگانۂ رنجِ دل آزاری
وہ جرمِ آرزو پر جس قدر چاہیں سزا دے لیں
مجھے خود خواہشِ تعزیر ہے ملزم ہوں اقراری

اسی دیوان کی ایک اور آخری غزل بھی ملاحظہ ہو۔ گیارہ اشعار کی اس غزل سے پانچ شعر یہاں پیش کیے جاتے ہیں جن کے عشقیہ پیرائے سے مجاہدانہ جوش و خروش اور جذبہ حریت صاف جھلک رہا ہے:

ہے مشقِ سخن جاری چکی کی مشقت بھی
اک طرفہ تماشا ہے حسرت کی طبیعت بھی
جو چاہو سزا دے لو تم اور بھی کھُل کھیلو
پر ہم سے قسم لے لو کی ہو جو شکایت بھی
دشوار ہے رندوں پر انکار کرم یکسر
اے ساقیِ جاں پرور کچھ لطف و عنایت بھی
اے شوق کی بے باکی وہ کیا تری خواہش تھی
جس پر انھیں غصہ ہے انکار بھی حیرت بھی

ہر چند ہے دل شیدا حریتِ کامل کا
منظور دعا لیکن ہے قیدِ محبت بھی

کون ہے جو ان اشعار کو ''کم عیار'' یا ''بے جان اور پھیکا'' کہے گا۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ اس نوعیت کے اشعار کو حسرت کی شاعری کے پورے سیاق و سباق میں دیکھا ہی نہ گیا ہو۔ جن نقادوں کا حوالہ دیا گیا، ان کے مذاق سلیم کی تو قسم کھائی جاسکتی ہے۔ ہو نہ ہو یا تو ہر ہر چیز کو پرکھا نہیں گیا، یا پھر بعد کے دوادین کے بے روح کلام نے دور اول کے سیاسی کلام کو بھی دبا دیا اور ایک غلط تاثر عام ہوگیا۔ افسوس ہے اس نکتے کو ثابت کرنے کے لیے اتنی مثالیں دینی پڑیں۔ لیکن شعرِ حسرت کی سیاسی جہت سے بے توجہی اور بے التفاتی کی روش ہماری تنقید میں اس قدر راسخ ہوچکی ہے کہ ان مثالوں کی ضرورت بھی تھی۔ یہ کلام صرف دیوان اول سے لیا گیا ہے۔ اگر باقی گیارہ دواوین سے بھی مثالیں پیش کی جائیں تو کئی گنا زیادہ ہوں گی۔ اس تفصیل کے بعد کسی شک، شبہ کی گنجائش باقی نہیں رہ جاتی کہ حسرت کی شاعری میں کئی جگہ عشقیہ احساس کے ساتھ ساتھ سیاسی احساس بھی گھل مل گیا ہے اور یہ شعر حسرت کی ایسی جہت ہے جو ازسرنو غور وخوض کا تقاضا کرتی ہے۔

جیسا کہ وضاحت کی جاچکی ہے، اوپر کی مثالیں صرف دیوان اول سے تھیں۔ حسرت نے اپنی زندگی میں بارہ دیوان شائع کیے۔ ان میں پہلا دیوان 1903 سے 1912 تک کی غزلوں پر مشتمل ہے جن میں بڑا حصہ ان غزلوں کا ہے جو بزمانہ قید 1908 سے 1909 تک علی گڑھ ڈسٹرکٹ جیل اور نینی سنٹرل جیل میں لکھی گئیں۔ دوسرا دیوان 1912 سے 1916 اور تیسرا دیوان 1916 سے 1917 کے زمانہ آزادی کی غزلوں کا مجموعہ ہے جبکہ حسرت کی عمر 40 سال تھی۔ چوتھے دیوان میں اگست 1917 سے اپریل 1918 تک کی غزلیں درج ہیں جب حسرت دوسری بار قید ہوئے اور فیض آباد جیل میں رکھے گئے۔ پانچواں دیوان 1918 سے 1922 تک کی غزلوں پر مشتمل ہے جو بحالت نظر بندی کھٹور اور موہان میں لکھی گئیں۔ چھٹا دیوان

1922 سے 1923 کی غزلوں کا مجموعہ ہے جب حسرت تیسری مرتبہ جیل گئے اور بڑودہ سنٹرل جیل میں تھے۔ ساتواں، آٹھواں، نواں اور دسواں دیوان بھی بڑودہ سنٹرل جیل کی غزلوں پر مشتمل ہے جو 1923 اور 1924 کے دوران لکھی گئیں۔ گیارہواں دیوان 1925 سے 1934 اور بارہواں دیوان 1935 سے 1940 تک کی غزلوں کا مجموعہ ہے۔ حسرت نے قیام حیدرآباد کے دوران 1943 میں اپنے بارہ دیوانوں کا مجموعہ جس میں دو ضمیمے بھی شامل تھے (ضمیمہ الف ابتدائی کلام کا اور ضمیمہ ب بارہویں دیوان کے بعد کے کلام کا) کلیاتِ حسرت کے نام سے شائع کیا۔ تیرہواں دیوان کلیات سے علاحدہ شائع ہوا جس میں 1940 سے 1950 تک کی غزلیں شامل ہیں۔ اس تفصیل کی ضرورت یوں تھی کہ حسرت نے اگرچہ تیرہ دیوان اور دو ضمیمے تصنیف کیے لیکن دورِ اول کے بعد کے کلام میں وہ بات نہیں۔ اس کی طرف نیاز فتح پوری نے سب سے پہلے صحیح اشارہ کیا تھا کہ 1922 کے بعد حسرت کی جیتی جاگتی شاعری ختم ہوچکی تھی اور شباب کے ساتھ ساتھ ان کا ولولۂ بے اختیار بھی ختم ہوگیا۔ ان کی بعد کی غزلیں بہت ہلکی ہیں اور قافیہ پیمائی سے زیادہ وقعت نہیں رکھتیں۔ میرا خیال ہے کہ نیاز کو حسرت کی عمر کے بارے میں مغالطہ ہوا ہے۔ وہ ان کے پانچویں دیوان کو جو 1922 تک کی غزلوں پر مشتمل ہے، چالیس سال تک کی عمر کا سرمایہ قرار دیتے ہیں۔ (نگار حسرت نمبر ص 74) واقعہ یہ ہے کہ پانچویں دیوان کی تصنیف کے وقت حسرت کی عمر 45 برس تھی۔ میرے نزدیک ان کی سچی شاعری 1916-17 تک یعنی پہلے تین دیوانوں کے زمانے تک نمٹ چکی تھی، یعنی جب ان کی عمر 35-40 برس کے لگ بھگ تھی۔ بعد کی غزلوں میں اس کیفیت کے اشعار بہت کم ہیں:

اپنا سا شوق اوروں میں لائیں کہاں سے ہم
گھبرا گئے ہیں بے دلیِ ہم رہاں سے ہم
کچھ ایسی دور بھی تو نہیں منزلِ مراد
لیکن یہ جب کہ چھوٹ چلیں کارواں سے ہم

اس میں کوئی شک نہیں کہ حسرت نے تلک کا جو مرثیہ بطور غزل لکھا تھا اور جو پورا آریہ گزٹ کانپور میں شائع ہوا تھا اور جس کے صرف تین شعر حسرت نے پانچویں دیوان میں نقل کیے ہیں'ماتم نہ ہو کیوں بھارت میں بپا دنیا سے سدھارے آج تلک' بے جان اور پھیکا ہے۔ یا مانٹیگو ریفارم پر جو چند اشعار ہیں/کس درجہ فریب سے ہے مملو/ تجویز ریفارم مانٹیگو/محض قافیہ پیمائی ہیں۔ تاہم بعد کے دور کی قافیہ پیمائیوں سے دور اول کی پر کیف جیتی جاگتی شاعری رد نہیں ہوجاتی۔ یہ شاعری پرلطف ہے اور شعریت سے لبریز ہے۔ اس میں جذبہ حریت کی ولولہ انگیزی ہو یا سامراج کے جور و جفا کے خلاف احتجاج، تمام احساسات کو تغزل کے آداب ملحوظ رکھ کر شاعرانہ سلیقے سے بیان کیا گیا ہے اور یقیناً یہ شاعری ادبی اعتبار سے بے مایہ نہیں۔

اب آخر میں اس شاعری کی تاریخی اہمیت پر نظر ڈالنا بھی ضروری ہے۔ ہمارے ترقی پسند دوستوں کا دعویٰ ہے کہ غزل میں سیاسی مضامین کو داخل کرنے کا سہرا انھیں کے سر ہے۔ اس ضمن میں بالخصوص فیض اور مجروح کا ذکر کیا جاتا ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ اب یہ رنگ اتنا عام ہوچکا ہے کہ غزل کی ایک باقاعدہ شعری جہت کی حیثیت رکھتا ہے۔ ادھر نصف صدی کا شاید ہی کوئی شاعر ہو جس کے یہاں سیاسی، سماجی، وطنی، قومی نوعیت کا اظہار نہ ملتا ہو۔ لیکن مسئلہ اولیت کا ہے یعنی غزل میں اس نوع کی شاعری کی اولیت کس کو حاصل ہے یا غزل میں سیاسی مضامین کو کس نے بڑے پیمانے پر سب سے پہلے داخل کیا۔ حال ہی میں اس سلسلے میں مجروح نے ایک دلچسپ بیان دیا ہے کہ لوگ خواہ مخواہ اولیت کا تاج فیض کے سر پہ رکھتے ہیں جبکہ درحقیقت یہ اعزاز مجروح کا ہے۔ ان کا یہ بیان خاصا اہم ہے اس لیے درج کیا جاتا ہے:

''جب 1945 سے 1950 تک غزل دشمنی بالخصوص ترقی پسندوں میں بھی ترقی پسندی کا لائحہ عمل غزل دشمنی نہ ہوتے ہوئے بھی غزل دشمنی (کذا) اپنے عروج پہ

تھی، اس وقت میں نے اپنے یقین کی رہبری میں غزلیں کہیں اور سیاسی اور سماجی مضامین کو پہلی بار غزل میں کامیابی سے برتا۔

''عام طور پر غزل میں سیاسی اور سماجی مسائل کا اور خصوصاً جبر سیاست کا ذکر غزل میں اس کی اپنی تمام مخصوص اشاریت اور غزلیہ طرز بیان کی اولیت کا مستحق لوگ فیض احمد فیض کو سمجھتے ہیں۔ ہر چند میں فیض کو اپنا بزرگ اور پیش رو مانتا ہوں، لیکن یہاں میں یہ کہنے سے گریز نہیں کروں گا کہ ممکن ہے پاکستان میں ایسا رہا ہو۔ لیکن ہم ہندستانی شاعروں اور ادیبوں کو ان دنوں یعنی 1950 کے آخر تک ان کی صرف ایک غزل کا علم ہوسکا تھا اور وہ ان کی بہت مشہور اور خوبصورت غزل ہے جس کے مطلع کا مصرع ہے: ''تم آئے ہو نہ شب انتظار گزری ہے''۔ اگر ہمارے ملک میں ان کے کسی مخصوص دوست تک ان کی کچھ اور غزلیں پہنچی ہوں جن کا امکان کم ہی ہے تو کم از کم ہم جیسے لوگ ان غزلوں اور اشعار سے ناواقف تھے۔ اس بات پر میں اصرار اس لیے کر رہا ہوں کہ سیاسی مضامین برتنے کے سلسلے میں میں نے صرف لائق ستائش ہی اشعار نہیں کہے بلکہ افراط وتفریط کا بھی شکار ہوا ہوں، جن کی سزا مجھے اس حد تک مل رہی ہے کہ لوگ میری اصل شاعرانہ حیثیت کو آج بھی تسلیم کرنے میں تامل کرتے ہیں یعنی غزل کے موضوع میں پہلی بار ایک نئے موڑ کا اظہار میری شاعری کے ذریعہ ہوا۔''

(فن وشخصیت غزل نمبر، بمبئی 1978، ص 379)

فیض نے اس طرح کا کوئی دعویٰ کبھی نہیں کیا۔ اس میں شک نہیں کہ ترقی پسندوں میں غزل دشمنی کو ختم کرنے میں فیض اور مجروح کی شاعری کا بڑا ہاتھ ہے۔ لیکن جہاں تک غزل میں سیاسی مضامین کو برتنے کا سوال ہے تو اس بارے میں پہلی بات یہ ہے کہ مجروح جیسے شاعر نے جو غزل کا روایت آگاہ بھی ہے اور اس کے رموز وعلائم کو خلاقانہ برت سکنے پر قادر بھی ہے، انھوں نے یہ کیسے فراموش کردیا کہ غزل میں خواہ وہ فارسی ہو یا اردو سیاسی مضامین روز اول سے بیان ہوتے رہے ہیں۔ رہی

سامراج دشمنی یا غیرملکی جور و استبداد کے خلاف اظہار کی روایت تو راجہ رام نرائن موزوں کو انھوں نے کیسے بھلادیا۔ جن کا شعر سراج الدولہ کے قتل پر زبان زد خاص و عام ہے یا میر، حاتم، مصحفی، جرأت، غالب، درد، مومن اور بیسیوں دوسرے کلاسیکی غزل گویوں کے وہ اشعار جن میں تحریک آزادی کے اولین نقوش ملتے ہیں۔ غزل کی تاریخ میں ایسی مثالوں کی کمی نہیں۔ رہا سیاسی موضوعات کو باقاعدہ طور پر اختیار کرنا اور غزل کی مخصوص اشاریت کے ساتھ انھیں پورے رچاؤ اور رکھ رکھاؤ کے ساتھ پیش کرنا تو اس سلسلے میں بھی اولیت نہ ان کو حاصل ہے نہ ان کے کسی ہم عصر کو، بلکہ نظریں اٹھیں گی تو بار بار اس شخص کی طرف جس نے دعویٰ کیا تھا:

تو نے حسرت کی عیاں تہذیب رسمِ عاشقی
اس سے پہلے اعتبارِ شانِ رسوائی نہ تھا

حقیقت یہ ہے کہ حسرت نے نہ صرف عاشقانہ شاعری میں تہذیب عاشقی کو زندہ کیا بلکہ باغیانہ شاعری کو بھی تہذیب عاشقی کے آداب سے روشناس کرایا اور غزل کی فضا میں بھرپور طور پر غیرملکی سامراج کے خلاف آواز اٹھائی۔ البتہ اس میدان میں ان کا کوئی حریف ہے تو وہ بھی ایسا جس کی غزلیہ شاعری کے سیاسی احساس کو اب تک اسی طرح نظرانداز کیا گیا ہے جس طرح حسرت کو۔ اور وہ ہیں مولانا محمد علی جوہر۔ حسرت اور محمد علی جوہر دونوں ہم عصر تھے۔ اتفاقاً دونوں کا سنہ پیدائش بھی ایک ہے یعنی 1878۔ جس طرح سردار جعفری نے حسرت کو ان کے صرف ایک شعر سے یاد رکھا، اسی طرح بیچارے محمد علی جوہر بھی اپنے صرف ایک شعر سے پہچانے جاتے ہیں:

قتلِ حسین اصل میں مرگِ یزید ہے
اسلام زندہ ہوتا ہے ہر کربلا کے بعد

شعرِ جوہر کے سیاسی احساس کا تفصیلی تجزیہ میں اپنے ایک مضمون میں کرچکا

ہوں اور اس نتیجہ پر پہنچا ہوں کہ ان کی غزلوں میں اکثر و بیشتر جذبۂ حریت اور سیاسی احساس جاری و ساری ہے۔ مولانا اگرچہ بڑے رہنما تھے، لیکن حسرت ان سے بڑے شاعر تھے۔ مولانا کا بیشتر کلام بھی زمانہ قید فرنگ کا ہے۔ ایسی غزلوں کا اصل متن مولانا محمد علی کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے جس پر بیجاپور ڈسٹرکٹ جیل کے جیلر کی مہریں ہیں، نیشنل میوزیم پاکستان میں محفوظ ہے۔ اس مخطوطے کا عکس نورالرحمٰن کے مقدمے کے ساتھ لاہور سے شائع ہو چکا ہے۔ نورالرحمٰن کا خیال ہے کہ مولانا کے سیاسی نوعیت کے کلام کا بڑا حصہ 1915 سے 1922 کا ہے، جب وہ چار پانچ مختلف جیلوں میں رہے (دیوان جوہر مرتبہ نورالرحمٰن لاہور، 1962، ص 16) مولانا محمد علی پہلی بار 1914 میں جیل گئے جبکہ حسرت 1908 میں حراست میں لیے گئے تھے۔ اس نوعیت کی شاعری دراصل اس بے زبانی کا عطیہ تھی جو جبراً نظر بندی اور قید کی حالت میں ان لوگوں کو اختیار کرنی پڑی تھی۔ گمان غالب ہے کہ حسرت کے باغیانہ کلام کی چھوٹ مولانا پر بھی پڑی ہو اور تغزل کے پیرائے میں حب وطن اور تحریک آزادی کی حمایت کا اظہار مولانا کے یہاں حسرت کے اثر سے آیا ہو۔ حسرت کی مشہور غزل

حب وطن مست خواب دیکھیے کب تک رہے

پر لکھی گئی مولانا محمد علی کی غزل :

سینہ ہمارا فگار دیکھیے کب تک رہے
چشم یہ خونا بہ بار دیکھیے کب تک رہے

بھی اس امر کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ غزل میں سیاسی مضامین کے اظہار کے سلسلے میں حسرت موہانی اور مولانا محمد علی جوہر کے علاوہ ایک اور اہم نام اقبال سہیل کا ہے۔ حب وطن، تحریک آزادی کا ولولہ، قوم پرستی اور انگریز دشمنی ان کے یہاں بھی شروع سے ملتی ہے۔ لیکن حسرت جس وقت علی گڑھ سے اردوئے معلی نکال رہے

تھے، اقبال سہیل وہیں زیرِ تعلیم تھے۔ اردوئے معلیٰ کے مصطفیٰ کمال پاشا نمبر کے جس مضمون میں برطانیہ کی مصر میں ریشہ دوانیوں کی قلعی کھولی گئی تھی اور جس کی اشاعت کے جرم میں حسرت کو دو سال قید بامشقت کی سزا ہوئی تھی، پہلے ذکر آچکا ہے کہ اس مضمون کے بارے میں عام شبہ یہی تھا کہ وہ اقبال سہیل کا لکھا ہوا تھا۔ نیاز احمد صدیقی (جن کی کوششوں سے محمد حسن کالج جونپور کے میگزین کا اقبال سہیل نمبر 'یادگارِ سہیل' کے نام سے شائع ہوا)، انھوں نے اور آل احمد سرور نے تصدیق کی ہے کہ سہیل نے غزل کے بلیغ اشاروں میں ہماری قومی جدوجہد کی پوری داستان بیان کردی ہے۔ سرور صاحب نے لکھا ہے کہ سہیل نے ایک بار گفتگو میں کہا تھا ''بھئی میں کسی پر عاشق تو ہوا نہیں اور تصوف کا دلدادہ ہونے کے باوجود صوفی بھی نہیں ہوں۔ میں نے تو غزل میں سیاسی حقائق بیان کیے ہیں۔'' (محمد حسن کالج میگزین جونپور سہیل نمبر ''مولانا سہیل کی شاعری'' از آل احمد سرور، ص 25) قرینہ یہی ہے کہ اقبال سہیل غزل میں قومی و سیاسی جذبات کے اظہار کے معاملے میں حسرت موہانی اور مولانا محمد علی جوہر سے متاثر رہے ہوں گے۔

نگار کے حسرت نمبر میں حسرت کی غزل سے بحث کرتے ہوئے آل احمد سرور نے اردو غزل کو تین ادوار میں تقسیم کیا ہے۔ پہلا دور غدر 1857 تک، دوسرا پہلی جنگ عظیم تک اور تیسرا 1920 سے 55-1950 تک۔ انھوں نے حسرت کو بجا طور پر دوسرے دور کا آخری کلاسیکل شاعر قرار دیا ہے۔ (نگار حسرت نمبر ص 109) کلاسیکی غزل کے معنیاتی نظام میں تین جہات صدیوں سے چلی آتی ہیں۔ اول عشقیہ، دوسری متصوفانہ اور تیسری سماجی وسیاسی۔ البتہ تیسری جہت نحیف و کمزور سی تھی۔ اس پر بہار بیسویں صدی میں سیاسی شعور کی بیداری، سامراج دشمنی اور حریت پسندی کے ساتھ ساتھ آئی۔ نظم میں تو اس کی داغ بیل سرسید کے اثر سے حالی و آزاد نے ڈال دی تھی اور حسرت کے زمانے تک سرور، چکبست، اقبال، ظفر علی خاں، محروم اور کئی دوسروں نے اسے کہاں سے کہاں پہنچا دیا تھا، لیکن غزل اس معاملے میں خاصی دیر آشنا نکلی

اور اس نے یہ تبدیلی بتدریج قبول کی اور اس تدریجی تبدیلی میں بلاشبہ حسرت کی شاعری نے ایک تاریخی کردار ادا کیا۔

حسرت کوئی مدبر یا سیاست داں نہیں تھے، شاعر تھے اور بے حد جذباتی شاعر تھے۔ ہندوستان کی مکمل آزادی ان کا مطمح نظر تھا۔ وہ اس تصور سے اس شدت سے وابستہ تھے کہ جہاں اس کی تکمیل کی صورت دیکھتے مجاہدانہ جوش و خروش سے شریک ہوجاتے۔ مسلمانوں میں حسرت سب سے پہلے شخص ہیں جنھوں نے سودیشی تحریک کی رہبری کی، سودیشی تحریک میں عملاً حصہ لیا اور سودیشی کپڑوں کی دکان قائم کی۔ کانگریس کے 1921 کے تاریخی اجلاس میں جب ان کی ہندوستان کے استقلال (مکمل آزادی یا سوراجیہ) کی تجویز کی تائید نہ ہوئی تو بلا تامل کانگریس سے علاحدہ ہوگئے۔ اعتدال پسندوں سے بیزار ہوئے تو انتہاپسندوں سے جاملے۔ وہاں بھی بات نہ بنی تو مسلم لیگ کے ہم خیال ہوگئے۔ لیکن یہ عقیدت بھی دیرپا ثابت نہ ہوئی اور وہ خود کو اشتراکیت کا علمبردار کہنے لگے۔ (نگار حسرت نمبر سید سلیمان ندوی ''حسرت کی سیاسی زندگی'' ص 111۔ نیز حسرت موہانی از عبدالشکور ص 22) اکثر حضرات نے ان کے اشتراکی ہوتے ہوئے بھی فرقہ پرست سیاست سے وابستہ رہنے پر اعتراض کیا ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ حسرت کی شاعری میں نہ صرف یہ کہ فرقہ واریت کا کوئی شائبہ نہیں بلکہ اس میں اتحاد پسندی، رواداری اور ہم آہنگی کی بڑی حسین فضا ملتی ہے۔ حسرت جہاں شاہ عبدالرزاق فرنگی محلی کے زمرۂ ارادت منداں میں شامل تھے، وہاں شری کرشن جی سے بھی عقیدت رکھتے تھے اور ایک سچے عقیدت مند کی طرح متھرا اور برندابن جاتے تھے۔ ان کی متعدد غزلیں اور گیت

متھرا کہ نگر ہے عاشقی کا ... الخ

یا

من تو سے پریت لگائی کنہائی ... الخ

کرشن جی کی تعریف میں ہیں۔ غرض ان کی وسیع المشربی، انسان دوستی، حریت پسندی، وطن پرستی اور سامراج دشمنی ایسے اوصاف ہیں جن کے بارے میں انھوں نے طرح طرح کی قربانیاں دیں، نقصان برداشت کیے لیکن کسی سطح پر کوئی سمجھوتہ ہرگز نہیں کیا اور ان اوصاف کا اثر ان کی شاعری پر بھی پڑا۔

یہاں ایک نازک فرق کی طرف اشارہ ضروری ہے۔ سیاسی شاعری کی اصطلاح خاصی گمراہ کن بھی ہوسکتی ہے کیونکہ یہ کئی معنوں میں مستعمل ہے اور سیاسی شاعری کے کئی رخ اور کئی پہلو ہیں۔ حسرت کی شاعری کے امتیاز کو سمجھنے کے لیے سیاسی شاعری کے بعض پہلوؤں کو نظر میں رکھنا ضروری ہے۔ مثال کے طور پر اس کا ایک روشن پہلو جذبۂ حب الوطنی ہے۔ حب وطن کی جھلک اکثر کلاسیکل شعرا کے یہاں ملتی ہے جسے وسط انیسویں صدی کے بعد حالی اور آزاد نے باقاعدہ شعری موضوع کے طور پر برتا اور کچھ آگے چل کر جس کا بھرپور اظہار درگا سہائے سرور کے یہاں ہوا۔ یہی کیفیت ایک اور اعلیٰ سطح پر اقبال کے یہاں بھی ملتی ہے۔ یاد رہے کہ جس وقت حسرت غزل میں باغیانہ شاعری کا بیج بو رہے تھے، اس سے چند برس پہلے نظمیہ شاعری میں ''ہمالہ'' اور ''ترانہ ہندی'' اور بانگ درا کی بیشتر وطنی نظمیں لکھی جا چکی تھیں۔ تاہم اتنی بات واضح ہے کہ 1908 سے پہلے اقبال کے یہاں بھی انگریز دشمنی کا جذبہ قریب قریب مفقود ہے۔ انگریز دشمنی اور جذبہ حریت سیاسی شاعری کی دوسری اہم جہت ہے۔ بعض لوگوں کو اکبرالہ آبادی کے یہاں اس کا دھوکا ہوسکتا ہے، لیکن اکبر بھی اصلاً انگریزی حکومت کے نہیں بلکہ انگریزوں کی پھیلائی ہوئی مغربی تہذیب کے اور سرسید تحریک کے مخالف تھے۔ اقبال کے یہاں بھی سامراج دشمنی اول اول مغربی تہذیب کی مخالفت کی صورت میں ظاہر ہوئی تھی۔ تحریک آزادی یا جذبہ حریت کا واضح سیاسی احساس وطنی احساس سے ملا جلا اس دور میں البتہ چکبست کے یہاں ملتا ہے، لیکن ان کے یہاں بھی آزادی کی لگن اور جوش وخروش تو ہے مگر وہ باغیانہ تڑپ اور سیاسی جور و استبداد کے خلاف احتجاج کی ویسی شدید لے نہیں جو حسرت

موہانی کا طرۂ امتیاز ہے۔ سیاسی جور و استبداد یا سامراج کے خلاف احتجاج کی لے سیاسی شاعری کی تیسری جہت کہی جاسکتی ہے۔ حسرت کے یہاں یہ باغیانہ تڑپ نظم میں نہیں غزل میں سامنے آئی جو اس زمانے کے مذاق شعر کو دیکھتے ہوئے آسان نہ تھا۔ بیسویں صدی کی دوسری دہائی کے بعد اردو شاعری میں یہ رنگ عام ہوتا گیا اگرچہ غزل میں اسے نسبتاً زیادہ زمانہ طے کرنا پڑا۔ اس میں شک نہیں کہ اکبر الہ آبادی نے طنز و مزاح کے لیے زیادہ تر غزل کا فارم برتا، لیکن اکبر کا وار مغرب کی نقالی پر تھا نہ کہ مغرب کی سرمایہ داری اور سامراجیت پر۔ بعد میں انھوں نے سیاسی نوعیت کے شعر بھی کہے لیکن ان کا رویہ زیادہ تر منفی ہے۔ وہ سرکاری ملازم تھے اور اپنے ''مدخولۂ گورنمنٹ'' ہونے کا احساس انھیں ہمیشہ رہا۔ ان کے مقابلے میں حسرت ہر طرح اور ہر معاملے میں آزاد تھے۔ مکمل آزادی ان کا نصب العین اور بغاوت ان کا شعار تھی۔ چنانچہ اس معاملے میں حسرت اپنے عہد کے تمام شاعروں سے بشمول اکبر و اقبال کے بالکل الگ تھے۔ سیاسی شاعری کے جن تین پہلوؤں کا ذکر اوپر کیا گیا یعنی اول وطنی شاعری، دوسرے جذبہ حریت کی شاعری اور تیسرے سیاسی ظلم وستم اور بے انصافیوں کے خلاف احتجاج کی شاعری، ان میں پہلی نوعیت کی شاعری ہر دور میں مل جاتی ہے۔ لیکن اس پر بہار اسی زمانے میں آتی ہے جب سامراجی استحصال جاری ہو۔ دوسری نوعیت کی شاعری یعنی جس کا بنیادی محرک جذبۂ حریت ہو، حصول آزادی کے ساتھ ساتھ ختم ہوجاتی ہے۔ اردو میں بھی ایسا ہی ہوا۔ رہی تیسری نوعیت کی شاعری یعنی سیاسی ظلم وستم اور جور استبداد کے خلاف احتجاج کی شاعری تو یہ ہر دور اور ہر عہد میں پائی جاسکتی ہے جیسا کہ آزادی کے بعد بھی برصغیر کے دونوں ملکوں یا تیسری دنیا کے ملکوں میں دیکھا جاسکتا ہے۔ ممکن ہے اس نوعیت کی اکادکا مثالیں حسرت سے بھی پہلے مل جائیں، لیکن جس وسیع پیمانے پر پوری باغیانہ شدت اور گہرے سیاسی احساس کے ساتھ حسرت کے یہاں ان جذبات کا اظہار ہوا، اس سے پہلے کی شاعری میں اس کی کوئی نظیر نہیں ملتی۔ اردو غزل میں

حسرت ہی اس رنگ کے بانی قرار پائیں گے۔ چنانچہ اردو غزل کی سیاسی جہت صحیح معنوں میں پہلے پہل حسرت ہی کے ہاتھوں روشن ہوئی۔ حسرت کی عشقیہ شاعری ہمارا عزیز سرمایہ ہے جس کے لیے وہ ہمیشہ محبت سے یاد کیے جائیں گے۔ لیکن وہ بات جس کے لیے ان کا نام احترام سے لیا جائے گا، ان کی یہ تاریخی اہمیت ہے کہ انھوں نے غزل میں سامراج اور سیاسی جور و استبداد کے خلاف آواز بلند کی اور تغزل کے آداب برتتے ہوئے غزل کو وسیع پیمانے پر باغیانہ سیاسی و قومی شاعری کے لیے استعمال کیا۔

(1984)

محروم کی قومی شاعری

تلوک چند محروم کا نام زبان پر آتے ہی خیال اردو کے ان بزرگ شاعروں کی طرف جاتا ہے جنھوں نے حالی اور آزاد سے نظم کی شمع ہاتھوں ہاتھ لے کر اردو کے ایوانِ شاعری کو اس کی روشنی سے جگمگا دیا تھا۔ ان میں اسمٰعیل میرٹھی، سرور جہان آبادی، اکبر الٰہ آبادی، شوق قدوائی، چکبست، اقبال، کیفی اور محروم کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ ان سب کی کوششوں نے نظم کو ایسی جلا دی کہ وہ غزل سے آنکھیں ملانے لگی۔ جو لوگ شاعری کو محض حسن و عشق سے عبارت سمجھتے ہیں اور اسے تہذیبی و سماجی عوامل سے آزاد قرار دیتے ہیں، انھیں شاید محروم کی شاعری میں اپنی دلچسپی کی کوئی چیز نہ ملے، کیونکہ محروم نے ہمیشہ شاعری کی سماجی معنویت کو تسلیم کیا اور یہی جذبہ ان کی نظم گوئی کا محرّک ہے۔ اس میں شک نہیں کہ شاعری کی معراج جمالیاتی حسن ہے لیکن جب وطن کا چپّہ چپّہ دُکھ اور درد کی تصویر بنا ہوا ہو، اور دلوں میں آزادی کی آگ بھڑک رہی ہو، تو جہدِ آزادی کے لیے فضا تیار کرنا اور قومی مسائل پر سوچنا بھی شاعر کا فرض ہو جاتا ہے۔ محروم کی شاعری اسی سماجی دردمندی کی شاعری ہے۔

بظاہر اُن کی شاعری ہمہ رنگ ہے۔ انھوں نے پہاڑوں اور دریاؤں کے گیت گائے ہیں، ابھرتی ہوئی کرنوں کا استقبال اور ڈوبتے ہوئے ستاروں کا ماتم کیا ہے؛ دل کی وارداتوں اور فراق کی راتوں کے نغمے سنائے ہیں، گائتری، ویدوں کے منتر اور بھرتری ہری کے اقوال گنگنائے ہیں؛ غزل، رباعیاں اور قطعے بھی لکھے ہیں؛ اور علم و دانش کے رموز و نکات بھی بیان کیے ہیں۔ غرض، ان کے ہاں منظری، بیانیہ،

اخلاقی، حکیمانہ، عاشقانہ ہر طرح کا کلام ملتا ہے۔ اُن کی شاعری کو غور سے پڑھنے سے معلوم ہوگا کہ اس کی تہہ میں ایک گہرا لیکن تھما ہوا درد ہے، مجروح احساس کی دردانگیزی ہے، ایک بے نام سی بے چینی اور دبی دبی سی شورش ہے۔ یہ شورش پیدا ہوئی ہے انسانی قدروں کی پامالی سے اور یہی محروم کا انفرادی رنگِ سخن ہے۔ انسان کو اخلاقی طور پر اُستوار، ملک کو آزاد اور قوم کو خوشحال دیکھنا اُن کی سب سے بڑی تمنا ہے؛ اور یہی درد اور آرزومندی ان کی شاعری کی جان ہے۔ وہ وسیع معنوں میں انسانیت کے شاعر ہیں۔ ان کی نظمیں تقریباً نصف صدی سے اسکولوں کے نصاب میں شامل رہی ہیں، اور اس لحاظ سے انھوں نے کئی نسلوں کی ذہنی تربیت میں اہم حصہ لیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ان کی شاعری میں جن عناصر پر خاص زور دیا گیا ہے ان سے کردار کی تعمیر میں مدد ملتی ہے۔ اسے ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ محروم کی شاعری انسانیت کی بنیادی قدروں کی شاعری ہے؛ شریعت و صداقت، حق گوئی و حق پرستی، غیرت و حمیّت، اتحاد و رواداری، مہر و وفا، ایثار و کرم کا انھوں نے اپنے کلام میں بار بار ذکر کیا ہے۔ لیکن انھیں اس بات کا شدید احساس ہے کہ غلامی ان سب کی نفی ہے۔ اسی لیے ان کی شاعری غلامی اور محکومیت کے خلاف سینہ سپر نظر آتی ہے، اور وطن کی آزادی کا راگ ان کی شاعری کا بنیادی راگ بن گیا۔ یہاں ان کی شاعری کے صرف اسی پہلو یعنی ان کی قومی شاعری کا جائزہ لینا مقصود ہے۔

تلوک چند محروم 1887 میں دریائے سندھ کے کنارے ایک چھوٹے سے گاؤں عیسیٰ خیل میں پیدا ہوئے۔ شاعری کا ملکہ فطرت سے ودیعت ہوا تھا۔ ابھی طالب علم ہی تھے کہ سامراجی لُوٹ کھسوٹ اور وطن کی زبوں حالی کا انھیں احساس ہونے لگا۔ ان کی ابتدائی نظموں سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی شاعری نے آنکھ ہی اس دعا کے ساتھ کھولی تھی:

اخترِ ہند کو ہم اوجِ ثریّا کردے

1906 کی ایک نظم میں ہندوستان کی خواری و ذلت اور پامالی و بربادی کی موثر تصویر کھینچی ہے اور ہر بند کے بعد پوچھا ہے۔ ''تم کو معلوم ہے، کیوں روتی ہے بھارت ماتا؟'' نظم کے انداز سے پتہ چلتا ہے کہ سترہ اٹھارہ برس کی عمر ہی میں محروم نے سامراجیت اور خودمختاری اور آزادی و غلامی کے بنیادی مسائل پر سوچنا شروع کردیا تھا۔ اُسی زمانے میں انھوں نے بہادرشاہ ظفر کے مصرع ''اسیرو! کرو کچھ رہائی کی باتیں'' کو بھی تضمین کیا اور اپنے ہم وطنوں کو مستقبل کی بشارت دیتے ہوئے کہا کہ اب کے فصلِ بہار نئی شان سے آئی ہے اور ضرورت ہے کہ سنگِ اسیری کو ہمیشہ کے لیے سینے پر سے اٹھا پھینکا جائے۔ ایام طالبِ علمی کی نظموں میں ایک اور قابلِ ذکر نظم ''لٹل جون'' ہے۔ اس میں محروم نے ایک فرنگی بچے کے ساتھ اپنی گفتگو کا حال لکھا ہے اور بتایا ہے کہ کس طرح انھوں نے آزاد قوم کے ایک چھوٹے سے بچے کا دل بھی حُبِ قومی کے جذبات سے لبریز پایا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ملک کی اقتصادی اور معاشی بدحالی کا راز سمجھ میں آنے لگا تھا اور سودیشی تحریک کی ابتدا ہوچکی تھی؛ محروم نے بھی اس پر لبیک کہا اور سودیشی تحریک کے پیغام کو عام کرنے کے لیے کئی نظمیں لکھیں۔

طالب علمی ہی کے زمانے سے ان کا کلام مخزن اور زمانہ میں شائع ہونے لگا تھا۔ اردو شاعری کی دنیا میں اس وقت سب سے بلند اور موثر آواز اکبر اور اقبال کی تھی۔ محروم نے ان دونوں کا اثر لیا، لیکن ان میں اور اکبر و اقبال میں بڑا فرق تھا۔ اکبر قدامت کے پرستار تھے اور ماضی پرستی کی وجہ سے تاریخ کے دھارے کا صحیح رُخ پہچاننے سے قاصر تھے۔ انھوں نے اپنے زمانے کی بیشتر قومی تحریکوں کی جو ان کے زمانے میں قوم اور ملک کی ترقی کے لیے اٹھیں، مخالفت کی۔ اگر وہ ''مدخولۂ گورنمنٹ'' نہ ہوتے، تب بھی نئی تبدیلیوں کے تئیں ان کا رویہ بدلنے والا نہیں تھا۔ ان کے مزاج کی افتاد ہی ایسی تھی کہ وہ ہر تبدیلی کو شک وشبہ کی نظر سے دیکھتے تھے۔

انگریز کی واضح سیاسی چالوں کو دیکھتے ہوئے بھی وہ تحریکِ آزادی کو لغو سمجھتے رہے۔ فرماتے ہیں:

ہرگز نہ مستقل سمجھ اس انقلاب کو
رکھ راہِ راست، بھونکنے دے ان کلاب کو

محروم عمر میں اقبال سے تیرہ چودہ برس چھوٹے تھے۔ 1908 کے لگ بھگ محروم اپنی راہ متعین کرنے لگے تھے۔ اور یہ وہ زمانہ ہے جب اقبال ہمالیہ اور نیا شوالہ کے دور سے گزر چکے تھے۔ سرور جہاں آبادی اگرچہ اقبال اور چکبست سے چند سال بڑے تھے اور قومی و وطنی شاعری کے پیش رَو بھی، لیکن ان کا عین جوانی میں انتقال ہوگیا (1910)۔ چکبست کی آواز قومی شاعری کے افق پر ایک روشن ستارے کی طرح نئی صبح کا پیغام دیتی ہوئی ابھر رہی تھی۔ غرض جب محروم کی شاعری اپنی سمت کا تعین کرنے لگی، ان کے سامنے سرور اور اقبال کی نظموں یا چکبست کی ابھرتی ہوئی آواز کے سوائے کوئی اور نشانِ راہ نہ تھا۔ محروم نے انھیں چراغوں سے چراغ جلایا اور خوب سے خوب تر کی جستجو میں لگ گئے۔ ان کی اہمیت اس میں ہے کہ انھوں نے اردو شاعری میں ملکی اور قومی عنصر پر ایسے وقت میں توجہ کی، جب اردو کے بعض شاعر تحریکِ آزادی میں شریک ہونے سے کترا رہے تھے۔ محروم نہ صرف اس کارزار میں دل و جان سے شریک ہوئے، بلکہ اس کے لیے انھوں نے ہر طرح کے خطرات کا بھی سامنا کیا۔ وہ سرکاری ملازم تھے اور ایک مدت تک ان پر سی.آئی.ڈی. کی نگرانی بھی رہی۔ چنانچہ اس زمانے میں ان کا کلام بغیر نام کے یا فرضی ناموں سے رسائل و جرائد میں چھپتا رہا۔ ان کے مجموعے میں ''صحرانشین'' کے نام سے چند نظمیں اسی دور کی یادگار ہیں۔ بعض نظمیں کہیں بھی شائع نہ ہوسکیں اور پہلی مرتبہ آزادی کے بعد منظرِ عام پر آئیں۔ بیسویں صدی کی دوسری دہائی سے لے کر حصولِ آزادی تک ہماری تحریکِ آزادی کو کئی موڑوں سے گزرنا پڑا۔ اس پورے سفر کی داستان، اپنی

امیدوں اور ارادوں، کامیابیوں اور ناکامیوں اور سود و زیاں کے ساتھ محروم کی شاعری میں دیکھی جاسکتی ہے۔

انیسویں صدی کے اواخر تک آزادی کی تحریک اعلیٰ تعلیم یافتہ طبقے اور صنعتی سرمایہ داروں کے ہاتھ میں تھی۔ یہ لوگ انگریزوں کی انصاف پسندی کے قائل تھے، اور قوم و ملک کی ترقی کے لیے ان سے اصلاحی نوعیت کی مراعات حاصل کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ بیسویں صدی کے شروع میں انگریزوں کی نیت کا راز کھلنے لگا تو حریت پسندوں کی بڑی تعداد سمجھوتے کی راہ سے ہٹ کر تشدد آمیز طریقوں پر اُتر آئی۔ تقسیمِ بنگال اور لارڈ کرزن کی جابرانہ روش نے جلتی پر تیل کا کام کیا، اور عوام کو اور بھی مشتعل کردیا۔ ملک بھر میں دہشت پسندوں کی سرگرمیاں شروع ہوگئیں۔ حکومت نے ان تحریکوں کو کچلنے کی جتنی کوشش کی، یہ اتنا ہی زیادہ بڑھیں۔ غم و غصہ کی اس فضا میں رہی سہی کمی رولٹ بل نے پوری کردی۔ اس کے خلاف ہندوستان کے سب طبقوں نے متفقہ طور پر احتجاج کیا۔ جگہ جگہ ہڑتالیں ہوئیں، مظاہرے کیے گئے، اور جلوس نکالے گئے۔ امرتسر میں 13 اپریل 1919 کو جلیاں والا باغ کے پُرامن جلسے پر جنرل ڈائر نے گولیوں کی باڑ جھونک دی، جس سے چار سو آدمی لقمۂ اجل ہوگئے، اور ایک ہزار سے زیادہ زخمی ہوئے۔ اس خوں چکاں حادثے کے بعد انگریزوں سے نفرت کا جذبہ شدید سے شدید تر ہوگیا۔ عوامی تحریک کو دبانے کے لیے حکومت نے پنجاب میں دو ماہ تک مارشل لا نافذ رکھا۔ خبروں کے سنسر کا یہ عالم تھا کہ جلیاں والے باغ کے حادثے کی اطلاع لندن میں آٹھ مہینوں کے بعد پہنچی۔ اس حادثے کا اثر ہندوستان میں یہ ہوا کہ اس کے بعد سے تحریکِ آزادی صحیح معنوں میں ہمہ گیر اور عوامی ہوگئی؛ اب ہر طبقے اور ہر خیال کے لوگ اس میں شامل ہوگئے۔

جلیاں والے باغ کا حادثہ ہمارے سفرِ آزادی کا ایک بڑا ہی دردناک حادثہ ہے۔ شہید ہونے والے چار سو ہندستانیوں نے قربانی کی ایسی مثال قائم کی کہ اس

کے چراغ سے کئی چراغ جل اٹھے، محروم نے اس سے جو اثر لیا، وہ بہت کم شاعروں کے حصے میں آیا۔ انھوں نے اِس سے متاثر ہوکر کئی نظمیں لکھیں۔ یہ سب کی سب انگریزوں سے نفرت کے زہر میں بجھی ہوئی ہیں، اور ان کے ظلم و استبداد کے خلاف درناک احتجاج کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ایک نظم کے چند شعر ملاحظہ ہوں:

نادر کا قتلِ عام ہے مشہور آج تک
سفاک اس کا نام ہے مشہور آج تک

لیکن ہے جورِ نادرِ سفاک سے سوا
ڈائر کے قتلِ عام کا پُر ہَول ماجرا

اس نے کیا تھا قتل رعایائے غیر کو
جو ہو چکی تھی جنگ میں خود اس کے روبرو

ڈائر نے قتلِ عام کیا اُس مقام پر
مرتے جہاں ہیں لوگ اطاعت کے نام پر

یورپ لہو سے جن کی ابھی لالہ زار ہے
اب تک ہوائے دشت میں جن کا غبار ہے

ان ہی کے بھائی بند تھے اُس باغ میں جہاں
ساون کے بادلوں کی طرح برسیں گولیاں

شامل تھے ان میں پیر بھی اور خوردسال بھی
دل میں کسی کے تھا نہ خطر کا خیال بھی

میلہ سمجھ کے باغ میں داخل ہوا کوئی
جمگھٹ عجیب جان کے شامل ہوا کوئی

نکلا تھا کوئی لوٹنے فصلِ بہار کو
آغوش میں لیے تھا کوئی شیرخوار کو

تھی درمیانِ باغ ہزاروں کی بھیڑ بھاڑ
ناگاہ اک طرف سے چلی گولیوں کی باڑ

پھر وہ ہوا کہ جس سے لرزتی ہے تن میں جاں
پتھر کا دل بناؤں، تو کچھ ہو سکے بیاں

ڈائر کے قتلِ عام نے خونِ وفا کیا
لوہو سے لال دامنِ برطانیہ کیا

(ڈائر اور نادر)

1916 سے 1923 تک کا زمانہ ہندو مسلم اتحاد کے عروج کا زمانہ تھا۔ پہلی جنگِ عظیم میں برطانیہ نے ترکی کے خلاف علمِ جنگ بلند کیا۔ اس سے ہندوستان کے مسلمانوں میں بھی انگریزوں کے خلاف نفرت کے جذبات بھڑک اٹھے اور وہ بھی ہندوستان سے انگریزی حکومت کے ختم کرنے میں پوری طرح کانگرس کے ہم نوا

ہوگئے۔ مقصد کے اس اتفاق سے خلافت تحریک کا آغاز ہوا جس نے انگریز دشمنی اور آزادی کے جذبے کو ملک کے کونے کونے تک پہنچادیا۔ ہندو مسلمان دونوں کو احساس ہونے لگا کہ ان کے باہمی اتحاد اور اتفاق میں زبردست طاقت ہے۔ لیکن محبت اور آشتی کی یہ فضا زیادہ دن تک قائم نہ رہ سکی، ترکِ موالات کے دوران میں جو اختلافات عارضی طور پر نظروں سے اوجھل ہوگئے تھے، اتحاد کے ختم ہوتے ہی وہ پھر سے نمودار ہوگئے، اور دونوں قوموں میں کشیدگی بڑھنے لگی۔ ان حالات میں محروم نے ان دونوں سے مخاطب ہوکر کہا:

وعدے تھے اتحاد کے، دعوے خلوص کے — کیا ہوگیا وہ عہد، وہ پیماں کدھر گیا
آتا نہیں ہے نعرۂ پُرجوش تا زباں — پہلو میں یک بیک دلِ شوریدہ مرگیا
آخر ہوا ہے دردِ وطن کا علاج کیا — جس سے تمام گریۂ شام و سحر گیا
حالت سے اپنی ہوگئے غافل ہم اس طرح — جادو کسی پہ کوئی ہو جس طرح کرگیا
کیا مطمئن ہیں اہلِ وطن، دیکھیے ذرا — گویا گلے سے طوقِ غلامی اتر گیا

(انجامِ اتحاد)

ہندوؤں اور مسلمانوں میں باہمی اتحاد اور اخوت بڑھانے کے لیے محروم نے کئی نظمیں کہی ہیں، ان میں انگریزوں کی حکمتِ عملی کی طرف اشارے ہیں، نفاق کی برائیوں اور اتفاق کی خوبیوں کا بیان ہے، متحد ہوکر آزادی کی جنگ جیتنے کی بشارت ہے۔ ''ہندو مسلمان'' محروم کی ایک طویل نظم ہے۔ اس میں بتایا گیا ہے کہ اگر ہم غافل، بے خبر اور بے غیرت ہیں، تو ہمیں ہندستانی کہلانے کا کوئی حق نہیں۔ ہندو یا مسلمان صرف وہی ہے جس کا کردار صالح ہے اور جس کے دل میں مذہب کی محبت کے ساتھ ساتھ وطن کی خدمت کا جذبہ بھی موجزن ہے۔

آزادی کی منزل سر کرنے کے لیے محروم نے سب سے زیادہ زور قومی اتحاد و یگانگت ہی پر دیا ہے۔ ایک جگہ آزادی کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

ہے فقط اتحاد کا انعام

محروم نے پھوٹ، نفاق، تنگ نظری، تعصب اور فرقہ واریت کی سخت سے سخت الفاظ میں مذمت کی ہے۔ وہ چاہتے تھے کہ اپنے شعور اور احساس کی پوری قوت سے ان سماج دشمن برائیوں کا سدِّ باب کریں، تا کہ ہندوستان ایک بار پھر گوتم اور نانک اور چشتی کے روح پرور نغموں سے گونج اٹھے۔ یہ بات بلاخوفِ تردید کہی جاسکتی ہے کہ قومی اتحاد و یگانگت کے موضوع پر جتنا اور جیسا محروم نے لکھا ہے، اتنا اور ویسا کسی نے نہ لکھا ہوگا (ملاحظہ ہو: ''آئینۂ حال''، ''پھر بھی لڑتے ہیں''، ''قافلے یوں بھی تلف ہوتے ہیں''، ''انقلابِ دہر''، ''پیامِ صلحِ کل''، ''یادِ اتحاد''، ''اہلِ وطن کی خدمت میں'')۔ محروم نے اپنے ہم وطنوں کی ہنگامہ آرائیوں اور فرقہ پردازیوں کو قریب سے دیکھا تھا اور اس کے ضرر کے بھی سہے تھے۔ ان نظموں میں جگہ جگہ دل کے داغوں کی بو آتی ہے۔ ''پیامِ صلحِ کل'' میں انھوں نے ہندو مسلمانوں کے افتراق کا ماتم کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ہر طرف مہر و وفا اور صدق و صفا کا قحط ہے، لوگ خود امن و امان کے دشمن ہو رہے ہیں، اور اپنی ذلت و بربادی کو دعوت دے رہے ہیں۔ باہمی فسادات پر محروم کے یہ اشعار دل سے اٹھی ہوئی ٹیس کا درجہ رکھتے ہیں:

دورِ زماں جو دشمنِ امن و اماں ہوا　　برہم نظامِ کشورِ ہندوستاں ہوا
جینا یہاں کا باعثِ آزارِ جاں ہوا　　دوزخ نما یہ خطۂ جنت نشاں ہوا
کیا انقلابِ دہر کدورت فشاں ہوا　　بادِ سحر چلی تو بگولا عیاں ہوا

گھیرا تمام ملک کو نفرت کی آگ نے
دل داغدار کر دیے ناحق کی لاگ نے

(انقلابِ دہر)

انھیں افسوس ہوتا تھا کہ شیخ و برہمن کی کشاکش سے دامانِ اتحاد کی دھجیاں اڑ گئی ہیں اور شہیدوں کے خون سے جس خیابانِ اتحاد کو سینچا گیا تھا، وہ ناحق تاراج ہو رہا

ہے۔ اس بات سے انھیں صدمہ پہنچتا تھا کہ لوگوں کے دل بغض اور کینے سے بھر گئے ہیں اور وہی جنھوں نے اتحاد کے پیمان باندھے تھے، اب انھیں توڑنے میں پیش پیش نظر آتے ہیں۔ اپنی ایک نظم میں وہ ہندو مسلمان دونوں سے خطاب کرتے ہوئے کہتے ہیں:

ہند کے ہندوؤ مسلمانو! عقل سے کام لو کہا مانو
یہ نہ مذہب ہے، نہ سیاست ہے بربریت ہے اور وحشت ہے
گھر سے نکلو، گھروں کو آگ لگاؤ بیکسوں، بے بسوں کو اس میں جلاؤ
بے گناہوں کو راہ چلتوں کو گھیرلو اور ذبح کر ڈالو
چیختی عورتوں پہ وار کرو نیزے بچوں کے دل سے پار کرو
کیا یہی چیز آدمیّت ہے؟
یہی مذہب، یہی شرافت ہے؟

(اہلِ وطن کی خدمت میں)

اس کے بعد انھوں نے تنبیہ کی ہے کہ عداوت کے جس ''بیج'' کو بونے کی کوشش کی جارہی ہے، وہ پھوٹ کر'' آزار کا درخت'' بنے گا اور اس سے بغض و کینہ کا پھل کھاکر پوری قوم کی زندگی تلخ ہوجائے گی۔ اس پیشگوئی کی صداقت سے آج شاید ہی کسی کو انکار ہو!

ہندو مسلمانوں کے اس انتہائی نفاق کے زمانے میں ہندوستان میں انگریز ممبروں پر مشتمل سائمن کمیشن آیا (1928)۔ وطن دوستوں نے اس کا بائیکاٹ کیا۔ لیکن کچھ انگریز نواز سیاسی جماعتوں نے اس کا استقبال بھی کیا۔ سیاسی افتراق و انتشار کے اس عالم میں محروم نے جو نظم کہی، ملک کی بدحالی اور ہندو مسلمانوں کی پھوٹ کا دل سوز نوحہ ہے:

ہے مشہور ہندوستاں کا نفاق مرض ہوگیا ہے پُرانا نفاق

عجب لوگ ہیں اہلِ ہندوستاں نہیں جانتے اپنا سود و زیاں
نہیں متفق یہ کسی بات پر تلے رہتے ہیں اختلافات پر
نہ لیڈر یہاں کے بہم متفق نہ پبلک، نہ اہلِ قلم متفق
(سائمن کمیشن)

بیسویں صدی کے رُبع دوم کے آغاز میں آزادی کا جذبہ عوام کے دلوں میں لاوے کی طرح اُبل رہا تھا۔ پُرامن تحریکوں کے علاوہ ملک بھر میں دہشت پسندوں کے کئی گروہ مصروف پیکار تھے۔ ریل کی پٹریاں اُکھیڑی جاتی تھیں اور بم پھینکے جاتے تھے۔ مرکزی قانون ساز اسمبلی میں بم پھینکنے پر بھگت سنگھ اور ان کے ساتھی گرفتار ہوئے۔ بعد کو اُن پر سانڈرس کے قتل کا بھی مقدمہ چلا، اور سب کو پھانسی دے دی گئی۔ وطن کے ان سرفروشوں کا ذکر محروم کے ہاں کئی جگہ آیا ہے۔ بھگت سنگھ سے متعلق یہ رُباعی ملاحظہ ہو:

زنداں میں شہیدوں کا وہ سردار آیا شیدائے وطن، پیکرِ ایثار آیا
ہے دار و رسن کی سرفرازی کا دن سردار بھگت سنگھ سرِ دار آیا

انگریزوں کی وعدہ خلافیوں اور بدعنوانیوں کے خلاف 1930 میں سول نافرمانی کی تحریک بڑے زور شور سے شروع ہوئی۔ بالآخر گاندھی اروِن پیکٹ پر اس کا خاتمہ ہوا، اور مہاتما گاندھی گول میز کانفرنس میں شرکت کے لیے لندن گئے۔ وہاں فرقہ وارانہ انتخاب کے مسئلے پر کونسل کے اراکین سے اختلاف ہوا، اور کانفرنس کامیاب نہ ہوسکی۔ انگریز جنگِ پلاسی (1757) کے زمانے سے ہندستانیوں میں باہم تفرقہ ڈال کر ان کے استیصال کی جس پالیسی پر چل رہے تھے، اس کا تقاضا یہی تھا کہ ہندوؤں اور مسلمانوں میں زیادہ سے زیادہ پھوٹ ڈالی جائے۔ چنانچہ ان کے اتحاد کے تابوت میں آخری کیل کمیونل اوارڈ کی ٹھونکی گئی، جو 1932 میں کانگرس کی شدید مخالفت کے باوجود نافذ ہوگیا۔ ہندوستان کے دوسرے صوبوں کی طرح پنجاب میں

بھی وطن پرستوں نے اس اوارڈ کے خلاف آواز اٹھائی۔ اقبال نے جب اس پر ناپسندیدگی کا اظہار کیا، تو اسے دیوانہ پن کا نام دیا۔ محروم کا یہ شعر اسی تلخیِ دوراں کی یادگار ہے:

تلخیِ تفرقہ ہر روز بڑھی جاتی ہے
فرقہ واری کا نتیجہ نظر آتا ہے تجھے؟

کمیونل اوارڈ نے آزادی کی قریب آتی ہوئی منزل کو دورتر کردیا اور فرقہ پرستی کی آگ کو بھڑکانے میں اس سے مدد ملی۔ محروم نے ان سیاسی حالات کا تجزیہ اپنی ایک نظم میں یوں کیا ہے:

بھڑکی ہے اس سے فرقہ پرستی کی آگ اور — ہر فرقہ اپنی ڈفلی پہ گاتا ہے راگ اور
ڈھیلی ہوئی سمندِ عداوت کی باگ اور — پھنکارتا ہے آج تعصب کا ناگ اور
ہے اس کے منھ میں زہر کمیونل اوارڈ کا
ہندی ہیں اور قہر کمیونل اوارڈ کا

(کمیونل اوارڈ)

1942 میں آزادی کی تحریک نہایت شدید صورت اختیار کرگئی۔ ملک بھر اور خصوصاً بنگال میں دہشت پسندوں نے انگریزی اقتدار کو زک پہنچانے میں کوئی کسر اٹھا نہ رکھی۔ اس موقع پر انگریزوں کی انصاف پسندی اور رعایا پروری کی اس سے بہتر مثال کیا ہوگی کہ بنگال میں شدید ترین قحط رونما ہوا اور غریب عوام لاکھوں کی تعداد میں بِن آئی موت مرگئے۔ دیدۂ عبرت نگاہ کے لیے یہ صدمہ تازیانے سے کم نہ تھا۔ محروم بھی دل کے درد کے ہاتھوں تلخ نوائی پر مجبور ہوئے؛ قوم کو تنبیہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

اے مستِ مئے بے خبری! حالِ جہاں دیکھ! — سرحدِ فنا ہے یہی، پہنچا ہے کہاں دیکھ!
کیا اہلِ وطن کا تجھے غم کچھ بھی نہیں ہے؟ — بنگال کے مٹنے کا الم کچھ بھی نہیں ہے؟

سفاک بہت خوش ہیں تباہی پہ ہماری
یہ جور ہے ناکردہ گناہی پہ ہماری
بنکم کے ترانوں کا وطن نالہ کُناں ہے
ٹیگور کے نغموں کا چمن وقفِ خزاں ہے
جس خطے سے اٹھی ہے صدا حُبِّ وطن کی
ملتی ہے اسے آج سزا حُبِّ وطن کی
ٹوٹا نہ اگر حلقۂ زنجیرِ غلامی
اس سے بھی خطرناک ہے تقدیرِ غلامی
(قحطِ بنگال)

محروم کی قومی شاعری کا ایک روشن پہلو یہ ہے کہ انھوں نے تحریکِ آزادی کے تاریک سے تاریک لمحوں میں بھی امید کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا۔ اس نصف صدی میں ملک ایسے ایسے مشکل اور نازک مرحلوں سے گزرا کہ بڑے بڑوں کے حوصلے پست ہوگئے۔ لیکن محروم کی شاعری میں کہیں ناامیدی، بیدلی یا ہراس کے آثار نظر نہیں آتے۔ انھوں نے یقین کی شمع کو ہمیشہ روشن رکھا اور آزادی کی امید بندھاتے ہوئے آنے والے بہتر دور کی بشارت دی ہے۔ ''شعاعِ امید'' میں کہتے ہیں:

جلوۂ صبح یقینی ہے شبِ تار کے بعد
دورِ اقبال ہے ہر قوم کا ادبار کے بعد
جہد ہستی سے نہ گھبرا کہ نمایاں ہوگا
دورۂ امن و اماں گرمیِ پیکار کے بعد

بعض نظموں میں انھوں نے نوجوانوں سے خطاب کیا ہے؛ انھیں طرح طرح سے اُبھارا اور للکارا ہے اور جدوجہدِ آزادی میں شامل ہونے کی دعوت دی ہے۔ ''ہمت کرو جوانو''، ''بڑھے چلو'' اور ''فغاں کیے جاؤ'' میں انھوں نے واضح الفاظ میں بتایا ہے کہ منزل قریب ہے اور وہ دن دور نہیں، جب ہم گوہرِ مراد کو پالیں گے۔ ''نوجوانانِ وطن سے گزارش'' میں انھوں نے تلقین کی ہے کہ جس مادرِ ہند نے تمھیں پروان چڑھایا ہے، اس کا بھی تم پر کچھ حق ہے اور اب ضروری ہے کہ اس کی غلامی کی زنجیریں توڑ پھینکی جائیں۔ دیکھیے ''بزمِ نو'' میں کس اعتماد کا اظہار کرتے ہیں:

بھارت کے نوجوانو! اک بزمِ نو بنائیں
حُبِّ وطن کی شمعیں اُس بزم میں جلائیں

ہو بزمِ نو ہماری خجلت دہِ گلستاں بلبل سے بڑھ کے چہکیں، گل ہو کے کھلکھلائیں
حُبِّ وطن کی مے کا چلتا ہو دَور پیہم بھر بھر کے جام و ساغر باہم پئیں، پلائیں
ہستی کے مدّعا کو پورا کیا ہے ہم نے اس عمر میں اگر ہم بھارت کے کام آئیں

''نوجوانوں سے خطاب'' کے چند شعر ملاحظہ ہوں، جن کا ایک ایک لفظ غیرتِ قومی کے تازیانے کا حکم رکھتا ہے:

نوجوانانِ کشورِ پنجاب! نونہالانِ گلشنِ شاداب!
ذِلّتِ مادرِ وطن پر تم جائے حیرت ہے، یوں رہو گم سُم
جوش آئے نہ خونِ غیرت میں بے حسی ہو رگِ حمیّت میں
تم کو آخر یہ ہوگیا کیا ہے ''آخر اس درد کی دوا کیا ہے''؟

محروم کو وطن کے خادموں اور سرفروشوں سے گہری عقیدت رہی ہے۔ انھوں نے ہمیشہ زبانِ شعر سے اُن کی ہمت افزائی کی ہے، اُن کے حوصلے بڑھائے ہیں اور اُن کی قربانی اور ایثار کے گیت گائے ہیں۔ اس لحاظ سے ان کی شاعری ایک ایسا نگارخانہ ہے جس میں ہندوستان کی تقریباً تمام محبوب قومی ہستیاں اپنے پورے جاہ و جلال کے ساتھ جلوہ افروز ہیں۔ ان میں بال گنگادھر تلک، گوپال کرشن گوکھلے، سی آر داس، موتی لال نہرو، رفیع احمد قدوائی، مہاتما گاندھی، جواہر لال نہرو، ابوالکلام آزاد جیسے قومی رہنما ہیں تو سبھاش چندر بوس، لاجپت رائے اور حسرت موہانی جیسے سرفروش اور بھگت سنگھ اور ہرکشن جیسے شہیدانِ وطن بھی ہیں۔ ان سب سے متعلق محروم نے بیسیوں نظمیں کہی ہیں۔ کچھ مرثیے بھی ہیں جو دل کے ہاتھوں مجبور ہوکر لکھے گئے ہیں۔ یوں تو سب نظمیں ہی بڑی پُرتاثیر اور دردناک ہیں، لیکن لاجپت رائے سے متعلق نظموں میں کچھ اور ہی بات ہے۔ اُن سے وہ غالباً ذہنی طور پر عشق کرتے تھے۔ ان کی جلاوطنی، مسافرت، گرفتاری، رہائی، علالت، صحت یابی، وفات غرضیکہ ہر واقعے سے متعلق انھوں نے کچھ نہ کچھ لکھا ہے۔ لاجپت رائے کا نوحہ ''اشکِ خوں''

اس قابل ہے کہ اسے کاروانِ وطن میں پورا کا پورا پڑھا جائے۔ دوسرے مرثیوں میں گوپال کرشن گوکھلے والی نظم ''چار آنسو'' اس لحاظ سے قابلِ ذکر ہے کہ اس میں بحر اور ردیف وقوافی کا انتخاب اور الفاظ کی نشست کچھ اس انداز سے کی ہے کہ وجدانی طور پر تحریک آزادی کے اولیں سربراہوں کے تدبّر و دانش اور وزن و وقار کی ایک جھلک سی سامنے آجاتی ہے:

مانگ رہا تھا غیب سے جس کی بقا تمام ہند
سوگ میں آج اس کے ہے بزمِ عزا تمام ہند

بخت کی نارسائی سے، چرخ کی کج ادائی سے
ہوگئی آہ نارسا، تیری دعا، تمام ہند

فخر زمانہ کون سا آج جہاں سے چل دیا
وقفِ الم ہے اک جہاں، محوِ بُکا تمام ہند

مادر ہند کے سپوت تیرے غمِ فراق میں
آج ہے داغ خوردۂ سوزِ فنا تمام ہند

ہند کے جو فدائی ہوں، وہ نہ جییں، ہزار حیف!
وقت سے پہلے چل بسیں، گردشِ روزگار، حیف!

محروم نے کئی نظمیں براہِ راست وطن سے متعلق بھی کہیں ہیں ان میں ''ہندستان ہمارا''، ''صبحِ وطن''، ''شامِ وطن''، ''خاکِ ہند'' اور ''اپنا وطن'' خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ان میں انھوں نے خاکِ وطن کے ہر ذرے کو دیوتا بنا کر پیش کیا ہے۔ ہندوستان کے چاند تاروں کی باتیں کی ہیں، اس کے پہاڑوں، دریاؤں اور وادیوں کے حسن اور دلکشی کے ترانے گائے ہیں اور اس کے ماضی کی عظمت کی داستانیں سنائی ہیں۔ ان نظموں میں محروم کا تخیّل سرزمینِ وطن کے چپّے چپّے پر اُڑا ہے۔ کہیں اُس نے گنگا اور جمنا کی موجوں کی تڑپ دیکھی ہے، کہیں سورج کی ان کرنوں سے باتیں کی ہیں جو زمین کے سینے کو چوم رہی تھیں، کہیں چوپایوں کی گھنٹی کی صدا سنی ہے، کہیں جھونپڑوں کی چھاؤں میں سکون و اطمینان کی سانس لی ہے، کہیں کوئل سے دکھ درد بانٹا ہے اور کہیں کھیتوں کی نرم نرم مٹی کو ماتھے سے لگایا ہے۔ ایسی نظموں میں روانی، زورِ بیاں اور جوشِ جذبات کے اعتبار سے ''خاکِ ہند'' خاص

طور پر قابلِ توجہ ہے۔ اس کے آخری دو بند جو ہندوستان کی گذشتہ عظمت کے بارے میں ہیں، پیش کیے جاتے ہیں:

تہذیب تیری چشمِ جہاں میں سما گئی　　تعلیم تیری جور و ستم کو مٹا گئی
تقلید تیری دہر کو جنت بنا گئی　　تا ساحلِ عرب تری ٹھنڈی ہوا گئی
ہر ذرہ ہے ترا وہ ضیا بارِ فلسفہ
یونان تک گئے ترے انوارِ فلسفہ

تو آج مٹ مٹا کے بھی ہے فخر روزگار　　بس چل سکا نہ گردشِ دوراں کا زینہار
دورِ زماں سے مٹ نہیں سکتی تری بہار　　ہر داغِ دل ہے پھول کی صورت میں آشکار
بدخواہ گو ہے صدیوں سے چرخِ کہن ترا
پھر بھی اُجڑ اُجڑ کے ہرا ہے چمن ترا

آزادی یا آزادی کی برکتوں پر محروم نے کچھ زیادہ نہیں لکھا، لیکن غلامی کی لعنت، اس کی برائیوں اور قوموں کو تباہ کردینے والے اثرات پر انھوں نے کھل کر اظہارِ خیال کیا ہے۔ ''تصویرِ غلامی'' کے عنوان سے انھوں نے ایک نہایت پُرتاثیر مثنوی لکھی ہے۔ اس میں فلسفۂ غلامی کو عام فہم اور دلچسپ انداز میں نظم کیا ہے اور آخر میں بتایا ہے کہ غلام قوم کی زندگی میں ایک وقت ایسا بھی آتا ہے، جب کوئی مردِ مجاہد اپنے حسنِ عمل اور سوزِ یقین سے مردہ قوم کی رگوں میں پھر سے خونِ زندگی دوڑا دیتا ہے۔ مثنوی کے شروع میں غلامی کی مذمّت کی ہے اور اس کی لعنتوں پر روشنی ڈالتے ہوئے بالواسطہ طور پر آزادی کی خوبیوں کا احساس دلایا ہے:

ہے مصدرِ صدگنہ غلامی　　جس سے ہو ذلیل ہر گرامی
افراد ہیں بے وقار اس سے　　اقوال ذلیل و خوار اس سے
شیروں کو کیا ہے اس نے روباہ　　جو کوہِ گراں تھے، ہوگئے کاہ
گر جاتا ہے مرتبہ شکر کا　　دیتا ہے وہ کام گاؤ، خر کا

ہر بات میں دوسرے کا محتاج — کیونکر رکھے اپنے نفس کی لاج
جس قوم کی مرگ و زندگانی — جس قوم کا رنج و شادمانی
جس قوم کی سب برائی نیکی — اور جس کا زوال اور ترقی
صدیوں سے ہو زیرِ حکمِ اغیار — اُس قوم کا حال کیوں نہ ہو زار

اپنی کئی نظموں میں انھوں نے ہندوستان کی غلامی کی تصویر بڑے مؤثر پیرایے میں کھینچی ہے؛ اس کے دکھ درد اور اس کی بربادی، مفلسی اور ناداری کا ماتم کیا ہے؛ اپنے ہم وطنوں کی غیرت کو اُبھارا ہے اور ان کی بے حسی، کاہلی اور غفلت شعاری پر انھیں ٹہوکے دیے ہیں۔ ایسی دو نظموں سے اقتباس پیش کرتا ہوں۔ ان اشعار میں مقصد کی لگن، احساس کی گہرائی اور جذبے کا والہانہ پن اتنا نمایاں ہے، کہ یہ وطن سے گہری محبت کے بغیر ممکن نہیں:

خورشید پہ داغِ دلِ سوزاں کا ہے دھوکا
یا شعلۂ آہِ شرر افشاں کا ہے دھوکا
یا شمعِ سرِگورِ غریباں کا ہے دھوکا
یا اخگرِ سوزِ غمِ پنہاں ہے دھوکا
شبنم پہ تری اشکِ چکیدہ کا گماں ہے
یہ گنبدِ نیلی ہے کہ آہوں کا دھواں ہے

(صبحِ وطن)

ہند کی تاریخ میں ہم نے پڑھا ہے بارہا — رشکِ فردوسِ بریں یہ خطۂ شاداب تھا
اس کے باشندے تھے حق بیں رحمدل اور باصفا — تھا بفیضِ قدرتِ ربِ کریم اس ملک کا
"ذرہ صحرا دستگاہ و قطرہ دریا آشنا"
اُس کی حالت آہ لیکن رحم کے قابل ہے آج — ہر بلائے ناگہانی کی یہی منزل ہے آج
انقلابِ دہر سے موجِ کرم ساحل ہے آج — گفتۂ غالب کی ہے تصویریاں جو دل ہے آج

''عافیت کا دشمن اور آوارگی کا آشنا''

(تضمین)

آخر ہندوستان کی تحریکِ آزادی کامیاب ہوئی اور جب منزل سامنے نظر آنے لگی تو محروم نے بڑھ کر اس کا خیر مقدم کیا:

پیدا اُفُقِ ہند سے ہیں صبح کے آثار
ہے منزلِ آخر میں غلامی کی شبِ تار
آمد سحرِ نو کی مبارک ہو وطن کو
پامالِ محن کو!
مشرق میں ضیا ریز ہوا صبح کا تارا
فرخندہ و تابندہ و جاں بخش و دل آرا
روشن ہوئے جاتے ہیں در و بامِ وطن کے
زندانِ کہن کے!

(جے ہند)

لیکن اس کے ساتھ ساتھ شاعر کا وطن ہی اس کا اپنا وطن نہ رہا اور اُسے انھیں فضاؤں کو خیر باد کہنا پڑا، جن میں اس وقت تک وہ سانس لے رہا تھا۔ ترکِ وطن کرتے ہوئے محروم نے ''پاکستان کو الوداع'' کے عنوان سے ایک نہایت دردناک نظم لکھی ہے۔ یہ ان کے مجموعے 'کاروانِ وطن' میں شامل ہے۔ یہاں صرف ایک رباعی درج کی جاتی ہے:

آج اپنے وطن سے جارہا ہے محروم
مامن پیشِ نظر، نہ منزل معلوم
ہنگامِ وداع ہم نے دیکھا اس کو
حسرت زدہ، دل شکستہ، حیراں، مغموم

یہ تھی محروم کی قومی شاعری کی ایک جھلک، اس کا مقصد ان کی شاعری کے اس پہلو کو روشنی میں لانا تھا جس پر ابھی زیادہ توجہ نہیں کی گئی۔ محروم کی شاعری کے حکیمانہ اور اخلاقی لہجے سے عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ وہ اخلاقی شاعر ہیں، حالانکہ یہ ان کی شاعری کا صرف ایک پہلو ہے۔ جیسا کہ بیان ہوا، محروم کی شاعری کا آہنگ انفرادیت کا نہیں اجتماعیت کا ساتھ دیتا ہے۔ ان کے نزدیک اخلاقی قدروں کا فی نفسہٖ فروغ زیادہ اہمیت نہیں رکھتا جب تک آزادی حاصل نہ ہو۔ بنیادی انسانی قدریں دراصل ذریعہ ہیں ایک اعلیٰ مقصد کے حصول کا۔ بہتر زندگی اور بہتر مستقبل کی بنیاد اعلیٰ انسانی قدروں ہی پر رکھی جاسکتی ہے۔ غلامی ان سب کی نفی ہے جبکہ آزادی ان کے پنپنے کے لیے صحیح فضا مہیّا کرتی ہے، اور ان کے فروغ و بقا میں معاون ثابت ہوتی ہے۔ محروم کی شاعری میں وطن سے محبت اور آزادی کی تمنا کو اسی نقطۂ نظر سے دیکھنا چاہیے۔ یہی وہ نکتہ ہے جس کی مدد سے محروم کی آواز کو پہچاننے میں مدد ملتی ہے اور ان کے دل کے راز تک رسائی ہوسکتی ہے۔

(1980)

جوش ملیح آبادی
شاعر حریت و انقلاب

جوش ملیح آبادی (1898-1982) بیسویں صدی کے اُن باکمال شاعروں میں سے تھے، جن کی نظیر زمانہ پھر پیدا نہیں کر سکے گا۔ ان کے ساتھ ساتھ ایک پورے دور کا خاتمہ ہو گیا۔ نصف صدی سے بھی زیادہ مدت تک جوش نے اپنی شاعری کا جزر و مد اپنی آنکھوں سے دیکھا۔ قبولِ عام و لطف سخن کو خداداد کہا گیا ہے۔ شاید اس لیے کہ تخلیقیت خواہ وہ کسی طرح کی ہو، اس کا گہرا تعلق وہبی صلاحیت سے ہے۔ قبولِ عام میں تو پھر بھی زمانے کی روش، مذاق و معیار، نیز شخصیت کے بانکپن یا بوالعجبی (Eccentricity) کا کچھ نہ کچھ دخل ضرور رہتا ہوگا۔ لیکن لطف سخن تو تمام و کمال اس تخلیقی اظہار کے فروغ سے عبارت ہے جو شاعر کے عہد میں یا اس کے بعد حلقۂ شام و سحر سے آزاد ہونے یا جاوداں ہونے کی قوت رکھتا ہو۔ کون نہیں جانتا کہ بیسویں صدی میں ٹیگور اور اقبال کے بعد جتنی عزت، شہرت اور مقبولیت جوش کو نصیب ہوئی، کسی دوسرے شاعر کے حصے میں نہیں آئی۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ 1956 میں جب جوش نے ہجرت کی تو دونوں ملکوں بلکہ پورے برصغیر کے طول و عرض میں جوش کے نام کا ڈنکا بجتا تھا۔ کیا یہ امر غور طلب نہیں کہ قطعِ نظر اس ذاتی واقعے سے بیانیہ شاعری کا وہ انداز جس کے جوش زبردست ترجمان تھے، تاریخی اعتبار سے اس کے خاتم ہونے کا اعزاز بھی اُنھیں کو نصیب ہونے والا تھا کیونکہ آزادی کے بعد کے چند برسوں میں کیا یہ انداز اپنی بساط تہہ نہیں کر رہا تھا۔ جب زمانہ بدلتا ہے تو مذاق بھی بدلتے ہیں۔ ادبی تبدیلیاں اگرچہ خاموشی سے رونما ہوتی ہیں لیکن کئی بار یہ سیاسی

طوفانوں اور تہلکوں سے کم ہوش ربا اور روح فرسا نہیں ہوتیں۔ کیا یہ واقعہ نہیں کہ آزادی کی ایک دہائی کے اندر اندر ہی پاکستان اور ہندوستان میں اردو شعر و ادب کی سطح پر دور رس تبدیلیوں کے آثار سامنے آنے لگے۔ چنانچہ جب مذاق بدلنے لگا تو انقلاب کی صدا لگانے والے خود ایک انقلاب کی زد میں آگئے۔ ہماری شاعری کی حالیہ تاریخ ان تبدیلیوں کی خاموش تماشائی ہے۔ گوشِ نصیحت نیوش ہو یا نہ ہو دیدۂ عبرت نگاہ تو خون کے آنسو رو بھی چکی اور رلا بھی چکی۔

جوش اس قدر جلد روایتِ پارینہ بن جائیں گے، آج سے پچیس برس پہلے اس کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا تھا۔ تاہم وہ ہماری کتاب شعر کا ایسا باب ہیں جس کے بعض نقوش کی چمک آسانی سے ماند نہ ہوگی۔ جوش کی اٹھان میں بلا کا زور تھا۔ انھوں نے اپنا تخلص جوش بلاوجہ اختیار نہ کیا ہوگا۔ غالباً اپنی فطرت کے ہیجان انگیز عناصر کا انھیں شروع ہی سے شدید احساس تھا۔ ان کے یہاں ابتدا ہی سے ایک زبردست قوتِ نمو، تخلیقی اپج، پھٹ پڑنے اور بے اختیارانہ بہالے جانے کی کیفیت ملتی ہے۔ وہ ایک بگولے کی طرح اٹھے اور طوفان بن کر چھا گئے۔ دیکھتے ہی دیکھتے انھوں نے اپنی تہلکہ خیزیوں سے ایوانِ شعر کے در و دیوار کو لرزا دیا۔ وہ سرتا سر ایک رومانی شاعر تھے اور شدید باغی، ایسا باغی جو بالآخر خود اپنی ہی آگ کی نذر ہوگیا۔ مشاقی، پرگوئی، شوکتِ الفاظ اور قادرالکلامی ان پر ختم تھی۔ ان کی شاعری سے لگتا ہے کہ وہ جس موضوع یا منظر کو جیسا چاہتے آناً فاناً نظم کر دیتے تھے۔ لفظوں کا ایسا بڑا جادوگر انیس کے بعد دوسرا پیدا نہیں ہوا۔ زبان کے ساتھ ان کا رویہ انتہائی حاکمانہ اور آمرانہ تھا۔ یوں لگتا تھا کہ ہزاروں لاکھوں الفاظ قطار اندر قطار ہاتھ باندھے کھڑے ہیں اور ادنیٰ سا اشارہ پاتے ہی سر جھکائے شعر میں ڈھلتے چلے جائیں گے۔ جوش کے لہجے میں ایسا طنطنہ اور مردانگی تھی اور ان کی آواز میں ایسی گھن گرج، کڑک اور دبدبہ تھا کہ معلوم ہوتا تھا گویا ہمالیہ لرز رہا ہے یا زلزلہ آ گیا ہے۔ ''شعلہ و شبنم''

کے بعد ان کا یہ شعر بلاوجہ زبان زد خاص و عام نہیں ہوگیا تھا:

کام ہے میرا تغیّر نام ہے میرا شباب
میرا نعرہ انقلاب و انقلاب و انقلاب

یوں وہ 'شاعر انقلاب' کے ساتھ ساتھ شاعر شباب بھی کہے جانے لگے تھے۔ بیک وقت شاعر انقلاب اور شاعر شباب ہونا جوش ہی کا کمال تھا۔ تضاد کا یہ سلسلہ جوش کی پوری شاعری میں ملتا ہے۔ جوش کو اس پر فخر بھی تھا۔ انھوں نے اپنے مجموعوں کے نام شعلہ و شبنم، سنبل و سلاسل، سیف و سبو، حرف و حکایت، فکر و نشاط، جنون و حکمت، سرود و خروش، الہام و افکار، عرش و فرش، آیات و نغمات، سموم و صبا، بلاوجہ نہیں رکھے۔ جوش کی پوری شاعری میں یہی کیفیت ہے کہ ایک جذبہ دوسرے کی نفی کرتا ہے اور ایک رنگ دوسرے کو بے رحمی سے کاٹتا ہے۔ لیکن جوش اب پل کے دوسری طرف جاچکے ہیں۔ سوال اٹھتا ہے کہ وقت کے اس ظلمات میں ان کی شاعری کا جو چہرہ ابھرتا ہے، وہ کیسا ہے اور صرصر و سموم و صبا کے اس دشت سے گزرنے کے بعد جس کا نام دنیا ہے جوش کی شاعری کے وہ کون سے نقوش ہیں جو اب بھی روشن ہیں۔

اس کے جواب کے لیے زیادہ دور جانے کی ضرورت نہیں۔ جوش اپنے وقت سے آگے نہ سہی، اپنے وقت کی آواز ضرور تھے اور یہ سعادت معمولی نہیں۔ خلافت تحریک اور اس کے بعد سے یہ برصغیر سیاسی بیداری اور قومی جوش و خروش کے جس ابال سے گزر رہا تھا، جوش کی شاعری اس کی فطری نقیب بن گئی تھی۔ آزادی کے ترانے چھیڑنے والوں میں جوش اکیلے نہیں تھے۔ شبلی، حسرت موہانی، چکبست، محمد علی جوہر، اقبال، ظفر علی خاں، اقبال سہیل اور کئی دوسرے شعرا سامراج دشمنی کی فضا تیار کرچکے تھے۔ لیکن جوش کی آواز جوش کی آواز تھی۔ ان کی باغیانہ تڑپ اور گھن گرج سب سے الگ تھی۔ شاعر انقلاب کہلانے کا اعزاز کسی کو ملا تو صرف جوش کو۔ اس

لحاظ سے دیکھا جائے تو وہ شاعری کی سطح پر آزادی کے قافلہ سالاروں میں سے تھے اور جس مجاہدانہ جوش و خروش اور ہمت و پامردی سے انھوں نے سامراج دشمنی اور انقلاب کے ترانے گائے اور انگریز کے خلاف بغاوت کی آگ کو سینوں میں دہکایا وہ ہندوستان کی قومی تاریخ کا حصہ ہے۔ رہا شاعر شباب کا معاملہ تو وہ ذرا کمزور ہے۔ ان کی شدید جذباتیت سے شاید جتنا فائدہ ان کی انقلابیت اور بغاوت پسندی کو پہنچا اُسی نسبت سے اُتنا یا اُس سے زیادہ نقصان ان کی عشقیہ شاعری کو پہنچا۔ جسم و جمال کے تذکروں میں لذت اندوزی اور ہوس پرستی سے آگے نہ دیکھ سکنے کی وجہ بھی یہی تھی۔ جوش کا عورت کا تصور محدود اور فرسودہ تھا۔ تاہم باغیانہ لے سے ہٹ کر ان کی شاعری کا اگر کوئی اور روشن پہلو ہوسکتا ہے، تو وہ ان کا حسن فطرت سے بے پناہ لگاؤ ہے۔ لگتا ہے قدرتی مناظر کی کشش سے ان پر ربودگی کی کیفیت طاری ہو جاتی تھی۔ انھوں نے فطرت کے حسن و جمال کے جو مرقعے کھینچے ہیں اور البیلی صبحوں، ڈھلتی شاموں، ساون کے مہینوں اور گرجتی برستی گھٹاؤں سے آواز کی سیڑھیوں کے ذریعہ جو باتیں کی ہیں اور دن رات، لو، گرمی، تپش، بہار اور برسات کی جو کیفیتیں بیان کی ہیں، وہ پوری اردو شاعری میں اپنا جواب نہیں رکھتیں۔ جوش کی شاعری کے اس پہلو کی طرف اتنی توجہ نہیں ہوئی جتنا اس کا حق ہے۔ یہاں ان اسلوبیاتی جہات کی طرف بھی اشارہ کیا جائے گا جو جوش کی شاعری کا امتیازی نشان ہیں۔

جوش کی باغیانہ شاعری کے تین پہلو خاص ہیں :

عوامی سماجی پہلو، جہاں انھوں نے سماج کی خرابیاں دکھائی ہیں اور عوام کی حالت بیان کی ہے۔ دوسرے وہ نظمیں جن میں انھوں نے بغاوت و آزادی کے ترانے چھیڑے ہیں اور تیسرے وہ نظمیں جن میں سامراج دشمنی کا کھل کر اظہار ہوا ہے۔ ان میں ہر ہر سطح کا تفصیلی تجزیہ ممکن نہ ہوگا۔ بعض جگہ صرف اشاروں سے کام لیا جائے گا۔ جوش کی باغیانہ شاعری میں عوامی سماجی پہلو خاص اہمیت رکھتا ہے۔ وہ

ہمارے پہلے بڑے شاعر ہیں جنھوں نے بغیر کسی خارجی سہارے کے انسان کی مرکزیت کو تسلیم کیا اور اور اسے انقلاب کی پہلی اور بنیادی کڑی کے طور پر پیش کیا۔ وہ اس نئے انسان کی بشارت دیتے ہیں جسے اپنی قوت پر بھروسا ہے اور جو سامراج سے ٹکر لینے کے عزم و ولولے سے سرشار ہے۔ ترقی پسند تحریک کی سالاری بعد کی چیز ہے۔ اس نوع کے جذبات جوش کے یہاں ترقی پسند تحریک کے آغاز سے دس پندرہ برس پہلے یعنی 1922-1921 سے ملنے لگے تھے۔ ''انسان کا ترانہ'' ''باغی انسان'' ''پست قوم'' ''جھریاں'' ''مہاجن اور مفلس'' ''ضعیفہ'' ''بھوکا ہندوستان'' اور بالخصوص ''کسان'' اور ''ہماری سوسائٹی'' اور اس طرح کی دوسری نظموں میں جوش نے برصغیر کے عوامی دکھ درد، افلاس، ناداری اور جہالت کو طرح طرح سے بیان کیا ہے اور ہم وطنوں کو بیدار کرنے کے لیے ان کی عزت کو للکارا ہے۔ بہ استثنائے ''کسان'' اور ''ہماری سوسائٹی'' جو اعلیٰ پائے کی نظمیں ہیں، دوسری عوامی سماجی نظموں میں دو کمیاں خاص طور پر کھٹکتی ہیں۔ اول تو جوش جہاں بھی عورت کو دیکھتے ہیں، ان کی انقلابیت شبستانِ طرب میں پہنچ جاتی ہے۔ ''حسن اور مزدوری'' کا شمار بعض نرم دل حضرات جوش کی بہترین نظموں میں کرتے ہیں۔ ان کے جذبۂ عوام دوستی اور وطنیت میں کلام نہیں۔ ایک دوشیزہ سڑک پر دھوپ میں پتھر توڑ رہی ہے۔ رخساروں پر گرد ہے اور زلفیں خاک میں اٹی ہوئی ہیں۔ چوڑیوں کے ساز میں سوز بھرا ہوا ہے۔ یہ منظر دیکھ کر شاعر کے دل سے دھواں اٹھتا ہے اور وہ افلاس کے مارے ہوئے ہندوستان پر افسوس کرتا ہے۔ لیکن اس جذبہ وطنیت کی تان بالآخر اس خیال پر ٹوٹتی ہے :

دست نازک کو رسن سے اب چھڑانا چاہیے
اس کلائی میں تو کنگن جگمگانا چاہیے

دوسرے یہ کہ عوام سے خطاب کرتے ہوئے اکثر جوش کا لہجہ اتنا تلخ ہو جاتا ہے کہ ان کی ہمدردی اور خلوص پر شبہ ہونے لگتا ہے۔ اتنی بات واضح ہے کہ جوش کا

تصور سماج کسی سنجیدہ غور وفکر کا نتیجہ نہیں تھا۔ وہ ہر چیز کو ذاتی برتری کی نظر سے دیکھتے تھے۔ اس میں کچھ ہاتھ ان کے رئیسانہ مزاج اور خاندانی وجاہت کا بھی تھا۔ ایک جگہ کہا ہے کہ ''ہند کے غلامان روسیاہ'' شاعر سے نگاہ ملانے کے قابل ہی نہیں۔ ''فرنگی کے غلام''، ''روسیاہ''، ''کمینے''، ''وحشی''، ''بے حیا''، ''بدگماں'' جیسے الفاظ جوش کے نوکِ زبان تھے۔ وہ اکثر گلہ کرتے تھے کہ وہ ''نامرد قوم'' میں پیدا ہی کیوں ہوئے (''غلاموں سے خطاب'') ایسے مقامات پر ان کا رویّہ اپنے ہم وطنوں کے لیے اہانت آمیز ہوجاتا ہے۔ اصلاً ایسا وہ غیرت دلانے اور خواب غفلت سے بیدار کرنے کے لیے کرتے تھے، لیکن غیظ وغضب سے شعر پایۂ اعتبار سے فروتر ہوجاتا ہے۔ جوش کی عوامی سماجی نظموں سے ان کی وہ نظمیں کہیں بہتر ہیں جن میں انھوں نے آزادی اور بغاوت کے ترانے گائے ہیں اور انقلاب کے لیے بیدار کیا ہے۔ جوش کے لہجے میں جو مردانگی، شکوہ، بلند آہنگی اور طنطنہ تھا وہ جذبۂ بغاوت اور آزادی کی تڑپ کے اظہار سے خاص مناسبت رکھتا تھا۔ جوش کی آواز کی للکار اور کڑک ولولوں کو بڑھانے اور ہمتوں کو بلند کرنے کے لیے آگ کا کام کرتی تھی۔ نعرۂ شباب میں کہتے ہیں:

کام ہے میرا تغیر، نام ہے میرا شباب
میرا نعرہ انقلاب و انقلاب و انقلاب

رنگ سورج کا اڑاتا ہے مرے سینے کا داغ
باد صرصر کا بدل دیتا ہے رخ میرا چراغ

تیر جاتی ہے دل فولاد میں میری نظر
خون میرا خندہ زن رہتا ہے موج برق پر

ایک دینِ نو کی لکھوں گا کتاب زرفشاں
ثبت ہوگا جس کی زرّیں جلد پر ''ہندوستاں''

پھر اٹھوں گا ابر کے مانند بل کھاتا ہوا
گھومتا، گھرتا، گرجتا، گونجتا، گاتا ہوا

ولولوں سے، برق کے مانند لہرایا ہوا
موت کے سائے میں رہ کر موت پر چھایا ہوا

ایسی نظموں میں ''سلام''، ''بغاوت''، ''ناخدا کہاں ہے''، ''بیدار ہو بیدار''، ''پیدا کر'' اور ''نظامِ نو'' میں آزادی اور بغاوت کی آگ بھری ہوئی ہے۔ ان سے آج بھی اس پر آشوب عہد کی ولولہ خیزیوں کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔

بھرا ہوا غیظ میں سمندر فضا کی جانب ہمک رہا ہے
گرج کڑک ہے، کڑک چمک ہے، چمک ہوا ہے، ہوا گھٹا ہے
جھنن جھنن ہے گھرڑ گھرڑ ہے، گھنن گھنن ہے دنا دنا ہے
فلک کے ہونٹوں پہ الحذر ہے، زمین کے لب پہ الاماں ہے
کوئی خدا کے لیے بتاؤ کہ ناخدا کون ہے کہاں ہے؟

(ناخدا کہاں ہے)

اٹھ اور زمیں پہ نیا لالہ زار پیدا کر
نہ آئی ہو جو کبھی وہ بہار پیدا کر
نظامِ کہنۂ نیلی رواق، وہم و فریب
نیا تصورِ لیل و نہار پیدا کر

بہار میں تو زمیں سے بہار اگلتی ہے
جو مرد ہے تو خزاں میں بہار پیدا کر

(پیدا کر)

محراب کی ہوس ہے نہ منبر کی آرزو
ہم کو ہے طبل و پرچم ولشکر کی آرزو
کانٹوں پہ حق پرست بدلتے ہیں کروٹیں
بالش کا اشتیاق، نہ بستر کی آرزو

(سلام)

ہاں بغاوت! آگ، بجلی، موت، آندھی میرا نام
میرے گرد و پیش اجل، میری جلو میں قتل عام
زرد ہوجاتا ہے میرے سامنے روئے حیات
کانپ اٹھتی ہے مری چینِ جبیں سے کائنات
ذکر ہوتا ہے مرا پُرہول پیکاروں کے ساتھ
ذہن میں آتی ہوں تلواروں کی جھنکاروں کے ساتھ
اللہ اللہ کروٹیں میرے دل آزاد کی
جن سے گر جاتی ہیں ڈاٹیں قصرِ استبداد کی
میری اک جنبش سے ہوتا ہے جہاں زیر و زبر
میری سرتابی ثریا کا جھکا دیتی ہے سر
الحذر میری کڑک کا زور ہنگام مصاف
صاف پڑ جاتا ہے ایوان حکومت میں شگاف
اللہ اللہ بزم ہستی میں مری گل باریاں
ٹکڑے ٹکڑے دست و بازو، ریزہ ریزہ استخواں

---

1 اصل مصرع یوں ہے: حب وطن مستِ خواب دیکھیے کب تک رہے

الامان و الحذر! میری کڑک، میرا جلال
خون، سفاکی، گرج، طوفان، بربادی، قتال
برچھیاں، بھالے، کمانیں، تیر، تلواریں، کٹار
بیرقیں، پرچم، علم، گھوڑے، پیادے، شہ سوار
جنگ کی صورت سے گو ہنگامہ کرتی ہوں شروع
امن کی صبحیں مرے خنجر سے ہوتی ہیں طلوع
اے جفا پرور امارت! دیکھ ناداروں سے بھاگ
بھاگ، دیوانوں کی خوں آشام تلواروں سے بھاگ
موت کا پیغام ہے بپھرے ہوئے شیروں کا وار
مدعی! کف در دہاں آبادیوں سے ہوشیار
خلق ہے بیتاب تیرا منہ جھلسنے کے لیے
تیرے سونے پر ہے اب لوہا برسنے کے لیے
حریت کی تند لہروں میں ٹھہر سکتا ہے کون؟
جذبۂ خلق خدا کو فتح کر سکتا ہے کون؟
رعب سلطانی سے یہ چہرہ اتر سکتا نہیں
جو خدائی سے لڑے، شاہی سے ڈر سکتا نہیں

(بغاوت)

لیکن ان سے بھی زیادہ آگ ان نظموں میں ہے جہاں جوش نے سامراجی نظام پر کھل کر وار کیا ہے۔ ان نظموں میں جوش کے مجاہدانہ تیور دیکھنے سے تعلق رکھتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کسی آتش فشاں پہاڑ کا دہانہ کھل گیا ہے اور شعلے برس رہے ہیں۔ انھوں نے فرنگیوں کو للکارا ہے اور سامراجی نظام کے پارہ پارہ ہونے کی نوید دی ہے۔ ایسی نظموں میں ''زوال جہانبانی''، ''ایسٹ انڈیا کمپنی کے فرزندوں کے

نام"، "وفاداران ازلی کا پیام شہنشاہ ہندوستان کے نام" اور "شکست زنداں کا خواب" خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔ یہ وہ نظمیں ہیں جنھیں برصغیر کی آزادی کی تاریخ میں ہرگز ہرگز بھلایا نہیں جاسکے گا۔ "وفاداران ازلی کا پیام شہنشاہ ہندستان کے نام" میں طنز کی ایک زیریں لہر ہے جس نے پوری نظم میں تیغ کی آبداری پیدا کردی ہے۔ اس میں ہندوستان کے مجبور و بے بس عوام کی زبان میں انگریزوں سے بظاہر ڈرتے ڈرتے خطاب کیا گیا ہے، لیکن درپردہ ایسا طنز کیا گیا ہے جس کا وار نہایت گہرا ہے۔ اس سلسلے کی بہترین نظم بلاشبہ "شکست زنداں کا خواب" ہے۔ یہ پوری نظم آزادی سے پہلے کے ابلتے کھولتے ہوئے ہندوستان کا استعارہ ہے۔ پورا ملک زنداں کا منظر پیش کرتا ہے جہاں بغاوت کا لاوا ابلنے کو ہے۔ عوام قیدی ہیں جو دیواروں کے نیچے آآکر جمع ہوگئے ہیں، سینوں میں تلاطم اور نظروں میں بجلی ہے۔ زنجیروں کی جھنکار بغاوت کا رجز بن گئی ہے۔ دیوار و در بیٹھ گئے ہیں اور انقلاب نے پرچم کھول دیا ہے۔ آٹھ شعروں کی اس مختصر سی نظم میں جوش نے جس طرح جذبۂ حریت کی ہیجان انگیزیوں اور ولولہ خیزیوں کو زندہ جاوید کردیا ہے، انھیں کا حصہ ہے :

کیا ہند کا زنداں کانپ رہا ہے گونج رہی ہیں تکبیریں
اکتائے ہیں شاید کچھ قیدی اور توڑ رہے ہیں زنجیریں
دیواروں کے نیچے آ آکر یوں جمع ہوئے ہیں زندانی
سینوں میں تلاطم بجلی کا، آنکھوں میں جھلکتی شمشیریں
بھوکوں کی نظر میں بجلی ہے، توپوں کے دہانے ٹھنڈے ہیں
تقدیر کے لب کو جنبش ہے، دم توڑ رہی ہیں تدبیریں
آنکھوں میں گدا کے سرخی ہے، بے نور ہے چہرہ سلطاں کا
تخریب نے پرچم کھولا ہے، سجدے میں پڑی ہیں تعمیریں

کیا ان کو خبر تھی زیر و زبر رکھتے تھے جو روحِ ملت کو
اُبلیں گے زمیں سے مارِسیہ، برسیں گی فلک سے شمشیریں
کیا ان کو خبر تھی سینوں سے جو خون چرایا کرتے تھے
اک روز اِسی بے رنگی سے جھلکیں گی ہزاروں تصویریں
کیا ان کو خبر تھی ہونٹوں پر جو قفل لگایا کرتے تھے
اک روز اسی خاموشی سے ٹپکیں گی دہکتی تقریریں
سنبھلو کہ وہ زنداں گونج اٹھا، جھپٹو کہ وہ قیدی چھوٹ گئے
اٹھو کہ وہ بیٹھیں دیواریں، دوڑو کہ وہ ٹوٹیں زنجیریں

یہاں کچھ اشارے جوش کے تخلیقی اظہار کے اسلوبیاتی پیرایوں سے متعلق بھی ضروری ہیں۔ جوش نے یوں تو اپنی نظموں میں مختلف ہیئتوں سے کام لیا ہے، لیکن قصیدے اور مسدس کی روح ان کی پوری نظم نگاری کو سرشار کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ سلام، مراثی اور منقبت سے دور اول میں تخلیقی ربط رہا، پھر برسوں کے فصل کے بعد انھوں نے اسے ''طلوع فکر'' کے ذریعے جوڑا۔ اس ٹوٹتے جڑتے ہوئے سلسلے کے باوصف انیس کی شعری روایت سے جوش کا جو تخلیقی رشتہ تھا اور جس طرح انھوں نے شعوری و غیر شعوری طور پر اس سے استفادہ کیا، وہ مطالعہ جوش کا ایک الگ باب ہے۔ قصیدے اور مسدس کی ہیئتوں میں جو اسلوبیاتی ربط ہے، اس سے میں اپنے مضمون ''اسلوبیات انیس'' میں بحث کر چکا ہوں۔ اس میں کلام نہیں کہ جوش نے اپنی خطابت سے ایک طاقتور حربہ کا کام لیا اور اپنی مجاہدانہ اور بیانیہ شاعری میں ایک خاص شان پیدا کی۔ لیکن جہاں جہاں وہ اظہار کی کشتی کو جذباتیت کے تھپیڑوں کے حوالے کر دیتے ہیں، تکرارِ لفظی سے ایسی صورت پیدا ہوتی ہے، جس میں لفظ سے معنی کا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے اور محض لفظیات کی ضربیں باقی رہ جاتی ہیں۔ ایسی صورت میں باوصف شدید روانی، برش اور تخلیقی قوتِ نمو کے نظم معنیاتی طور پر آگے نہیں

بڑھتی۔ کیا یہ غور طلب نہیں کہ جوش کے یہاں بہت سے بند یا نظمیں ایسے الفاظ سے شروع ہوتی ہیں جن کی تکرار کو وہ خواہ مخواہ اپنے لیے لازم کر لیتے ہیں۔ مثلاً

قسم ان کی جو ہنس کر خون میں اپنے نہاتے ہیں
قسم ان گھن گرج پر ہول توپوں کے دہانوں کی
قسم ان غازیوں کی موت سے جو جنگ کرتے ہیں

یا پھر:

قسم اس دل کی چسکا ہے جسے صہبا پرستی کا
قسم اس روح کی خو ہے جسے فطرت پرستی کی

قسموں کا یہ اکتا دینے والا سلسلہ شعر در شعر پوری نظم میں جاری رہتا ہے۔ اسی طرح اگر کبھی بھولے سے وہ ساقی سے خطاب کر لیں تو پھر اسے آسانی سے چھوڑتے نہیں۔ ان کی کئی نظمیں ''السلام'' سے شروع ہوتی ہیں۔ یہی حال، الحفیظ، الاماں، الحذر کا بھی ہے۔ ان لفظوں کے صرف میں وہ ایسی فیاضی برتتے ہیں کہ معنیاتی روح متاثر ہوتی ہے اور خالی لفظ باقی رہ جاتے ہیں۔

آخر میں مقامی مناظر و ماحول سے متعلق جوش کی ان بیانیہ نظموں سے بھی استنباط ضروری ہے جن کی طرف شروع میں اشارہ کیا گیا تھا اور جنھیں ''منظریہ'' کا نام دینا زیادہ مناسب ہوگا۔ ان نظموں کا ذکر کرتے ہوئے ''شکست زنداں کا خواب'' اور ''وفاداران ازلی کا پیام شہنشاہ ہندوستان کے نام'' جیسی باغیانہ نظموں کو بھی نظر میں رکھنا ضروری ہے کیونکہ بیانیہ اسلوبیاتی پیرایہ اور تخلیقی قوت کا سرشتہ ایک ہی ہے۔ ''شکست زنداں کا خواب'' 1921 میں تحریک خلافت کے زمانۂ عروج میں لکھی گئی تھی۔ اس کے سات سال بعد یعنی 1927 کی لکھی ہوئی ایک منظریہ نظم کا بند ملاحظہ ہو:

اٹھو وہ صبح کا غرفہ کھلا، زنجیر شب ٹوٹی
وہ دیکھو پو پھٹی، غنچے کھلے، پہلی کرن پھوٹی
اٹھو، چونکو، بڑھو، منہ ہاتھ دھو آنکھوں کو مل ڈالو
ہوائے انقلاب آنے کو ہے ہندوستاں والو

(آثارِ انقلاب)

اس میں صبح کے غرفے کے کھلنے اور زنجیر شب کے ٹوٹنے سے قطع نظر اٹھو، دیکھو، چونکو، بڑھو، کی گونج سے معاً ''شکست زنداں کا خواب'' کے آخری شعر کی یاد تازہ ہوجاتی ہے:

سنبھلو، کہ وہ زنداں گونج اٹھا، جھپٹو کہ وہ قیدی چھوٹ گئے
اٹھو کہ وہ بیٹھیں دیواریں، دوڑو کہ وہ ٹوٹیں زنجیریں

سنبھلو، جھپٹو، اٹھو، دوڑو، کیا یہ انداز اور حصریہ کلمات ایک باغی سالار کی للکار کے غماز نہیں۔ افعال کی یہ یورش جوش کے یہاں کئی جگہ نظر آتی ہے اور ایک خاص کیفیت پیدا کرتی ہے۔ جوش کے یہاں متوازیت (Parallelism) ایک خاص جمالیاتی کردار ادا کرتی ہے۔

''بدلی کا چاند'' سے یہ منظر دیکھیے:

خورشید، وہ دیکھو ڈوب گیا، ظلمت کا نشاں لہرانے لگا
مہتاب، وہ ہلکے بادل سے، چاندی کے ورق برسانے لگا
سمٹی جو گھٹا، تاریکی میں چاندی کے سفینے لے کے چلا
سنکی جو ہوا، تو بادل کے گرداب میں غوطے کھانے لگا
پردہ جو اٹھایا بادل کا، دریا پہ تبسم دوڑ گیا
چلمن جو گرائی بدلی کی، میدان کا دل گھبرانے لگا

ابھرا تو تجلی دوڑ گئی، ڈوبا تو فلک بے نور ہوا
الجھا تو سیاہی دوڑا دی، سلجھا تو ضیا برسانے لگا

قوافی و ردیف کی فعلیت سے قطع نظر مصرعوں کے اندر کے یہ ٹکڑے غور طلب ہیں۔ سمٹی جو گھٹا، سنکی جو ہوا، پردہ جو اٹھایا بادل کا، چلمن جو گرائی بدلی کی، ابھرا، الجھا، ڈوبا، سلجھا، یہ ساخت باہمد گر مربوط مصرعوں کی یکساں صرفی مطابقت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ یہ فعلیہ متوازیت کس طرح غیر شعوری یا شعوری طور پر تخلیقی عمل کا حصہ بن جاتی ہے اور شعر میں لطف و اثر کا جادو جگاتی ہے۔ اب اس کا دوسرا پہلو بھی دیکھیے۔ ذیل کی شاہکار نظم ''روپ متی'' اسما کے استعمال کا شاہکار ہے۔ آٹھ اشعار کی اس نظم میں ایک بھی فعل نہیں۔ داخلی ساخت میں فعل کا وجود ہے لیکن خارجی ساخت میں اس کا یکسر حذف ہوا ہے:

رخسار میں شمعِ کعبہ کی ضو
آنکھوں میں چراغِ دیر کی لو
خوش پیکر و خوش جمال و خوش رو
چھٹکی ہوئی چاندنی لب جو
پلکوں کی جھپک میں مسکراہٹ
شعلے کی خفیف تھرتھراہٹ
برسات کی راگنی کی راتیں
غلطیدہ حسین دست و پا میں
انفاس میں کمسنی کی خوشبو
بنگال کا انکھڑیوں میں جادو
چہرے پہ شباب کا تلاطم
بت خانے کی صبح کا تبسم

عارض میں دمک، دمک میں ندرت
برسات کے چاند کی لطافت
رس کی بوندیں کہ نرم باتیں
آواز میں مالوے کی راتیں

بالکل یہی ساختی کیفیت ''گرمی اور دیہاتی بازار'' کی بھی ہے۔ سارا ڈھانچا اسما پر ٹکا ہوا ہے، کہیں کہیں ہونا کی گردان ہے۔ یہ نظم بھی جوش کی شاہکار نظم ہے اور پچھلے نکات کی روشنی میں غور سے پڑھنے کا تقاضا کرتی ہے:

دوپہر، بازار کا دن، گاؤں کی خلقت کا شور
خون کی پیاسی شعاعیں، روح فرسا لو کا زور
آگ کی رو، کاروبار زندگی کا پیچ و تاب
تند شعلے، سرخ ذرے، گرم جھونکے، آفتاب
شور، ہلچل، غلغلہ، ہیجان، لو، گرمی، غبار
بیل، گھوڑے، بکریاں، بھیڑیں قطار اندر قطار
مکھیوں کی بھنبھناہٹ، گڑ کی بو، مرچوں کی دھانس
خرپزے، آلو، کھلی، گیہوں، کدو، تربوز، گھانس
دھوپ کی شدت، ہوا کی یورشیں، گرمی کی رو
کملیوں پر سرخ چانول، ٹاٹ کے ٹکڑوں پہ جو
گرم ذروں کے شدائد، چھکڑوں کی سختیاں
جھگڑوں میں کھانستے بوڑھوں کی چلموں کا دھواں
ماؤں کے کاندھوں پہ بچے، گردنیں ڈالے ہوئے
بھوک کی آنکھوں کے تارے پیاس کے پالے ہوئے

بام و در لرزے ہوئے خورشید کے آفات سے
ہر نفس، اک آنچ سی اُٹھتی ہوئی ذرّات سے
مرد و زن گردش میں چیلوں کی صدا سنتے ہوئے
چلچلاتی دھوپ کی رو میں چنے بھنتے ہوئے
میان سے موسم کی تیغ بے اماں نکلی ہوئی
پیاس سے انساں و حیواں کی زباں نکلی ہوئی
لو کے مارے بام و در کی روح گھبرائی ہوئی
دوستوں کی شکل پر بیگانگی چھائی ہوئی
یوں شعاعیں سایۂ اشجار سے چھنتی ہوئی
بے مروت کی سپاٹ آنکھوں کی جیسے روشنی
آسماں پر ابر کے بھٹکے ہوئے ٹکڑوں کا رم
نشّے میں ممسک کا جیسے وعدہ جود و کرم
ہر روش پر چڑچڑاپن، ہر صدا میں بے رخی
ہر جگر بھنتا ہوا، ہر کھوپڑی پکتی ہوئی
سر پہ کافر دھوپ، جیسے روح پر عکس گناہ
تیز کرنیں، جیسے بوڑھے سود خواروں کی نگاہ

ان نظموں سے بحث کرنے کا ایک مقصد یہ بھی ہے کہ ان سے علاوہ جوش کی قادرالکلامی کے مختلف پہلوؤں کو سامنے لانے کے اس بات کی بھی وضاحت ہوجائے کہ جہاں جوش نے اپنی تخلیقی قوت کو قابو میں رکھا ہے اور اپنی جذباتیت کو زیردام لاکر ضبط سے کام لیا ہے، نظم بے مثال ہوگئی ہے۔ اس پائے کی دوسری نظمیں ''جادو کی سرزمین''، ''آواز کی سیڑھیاں'' اور ''البیلی صبح'' ہیں، جو اپنی طرح داری اور حسن کاری میں ''گرمی اور دیہاتی بازار'' اور ''روپ متی'' سے کسی طرح کم نہیں۔ اگر

اوراق کی کوتاہ دامانی مانع نہ ہوتی تو ان نظموں کو بھی تمام و کمال پیش کیا جاتا اور ان سے بحث کی جاتی۔ کیونکہ جب تک ان کا ایک ایک مصرع نہ دیکھا جائے ان کے لطف و اثر کا اندازہ لگانا تقریباً ناممکن ہے اور یہ معلوم کرنا نہایت دشوار ہے کہ ایسی نظموں میں جوش نے بیانیہ شاعری کی کن بلندیوں کو چھولیا ہے۔ ہندوستان کی برسات جوش کا پسندیدہ موضوع ہے۔ اس پر جوش نے ''بھری برسات کی روح''، ''برسات کی پہلی گھٹا''، ''رم جھم''، ''برسات ہے برسات''، ''برسات کی چاندنی''، ''برسات کی شفق''، ''ساون کے مہینے'' بیسیوں نظمیں کہی ہیں۔ یہاں آخر میں ایک چھوٹی سی نظم ''برسات کی ایک شام'' (راجپوتانہ) پیش کی جاتی ہے جس سے ان تمام باتوں کی توثیق ہوجائے گی جو جوش کی اس پائے کی نظموں کے بارے میں اوپر کہی گئی ہیں:

خنک ہواؤں میں اٹھتی جوانیوں کا خرام
کنار دشت میں برسات کی گلابی شام
زمیں کے چہرۂ رنگیں پہ آسماں کی ترنگ
خنک ہواؤں کی بھیگی ہوئی تہوں کا رنگ
فلک پہ بازی طفلانہ ابر پاروں کی
ندی کے موڑ میں انگڑائیاں نگاروں کی
ہر ایک ذرے میں ہیجان مست ہونے کا
ذرا سا ریل کی پٹری پہ رنگ سونے کا
شفق، ہلال، ندی، رنگ، ابر، سبزہ، ہوا
ہوا میں مور کی آواز، جھینگروں کی صدا
خفیف زمزمہ، امواج کی روانی میں
فلک پہ رنگ، درختوں کے سائے پانی میں

فضا شگفتہ، گھٹا لالہ گوں، شفق چونچال
ہوا لطیف، زمیں نرم، آسماں سیال
یہ جاں فروز مناظر، کہ دل لبھاتے ہیں
بچھڑ گیا ہوں کسی سے تو کھائے جاتے ہیں

جوش کی شاعری کا ایک بڑا حصہ اس نوع کی نظموں پر مشتمل ہے جسے بالعموم شبابیات کا نام دیا جاتا ہے۔ یہ نام اس اعتبار سے ان نظموں کی معنویت کی صحیح عکاسی نہیں کرتا کیونکہ ان میں فقط حسنِ ظاہری کا بیان ہے، انسانی رشتوں کی کشاکش، پیچیدگی یا تہہ داری نہیں۔ یہ اس نوع کا رواں دواں اور سبک بیانیہ ہیں جس میں نسوانی حسن کے ابھار اور نکھار کو طرح طرح سے بیان کیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ دیکھنے والی آنکھ بوالہواسی کا زاویہ رکھتی ہے اور جوش اس کو کوئی راز بھی نہیں بناتے۔ کوہستانِ دکن کی عورتوں (پھٹ پڑا ہے جن پہ طوفاں خیز پتھریلا شباب) کا بیان ہے، محوِ سخن ہوتے ہی کہتے ہیں:

جسم ہیں کچھ اس قدر ٹھوس، الحفیظ والاماں
لیجیے چٹکی تو چھل جائیں خود اپنی انگلیاں

گویا شبابیات ذرا سے اشارے پر شہوانیات میں بدل جاتی ہے۔ اگر اس سے جمالیاتی اثر آفرینی ہوتی ہے تو یہ بھی ادب کی نوع ہے، اور اگر نری جذباتیت یا بدذوقی ہے تو لاحاصل ہے۔ ویسے دنیا بھر کی زبانوں میں اس نوع کا ادب ملتا ہے، اس کو قاموسیں موجود ہیں۔ جوش کی شاعری کے ضمن میں کسی اخلاقی لیپ پوت کی ضرورت نہیں، یوں بھی کہ خود جوش نے اس پر کوئی پردہ نہیں ڈالا۔ جوش کے بعض سرکاری مداح خواہ مخواہ اس بارے میں شرمندہ ہوتے ہیں اور تاویلیں لاتے ہیں۔ ہوس کاری یا لذت اندوزی کے متعینہ معنی کہیں سے نازل نہیں ہوئے، خود ہمارے گھڑے اور قائم کیے ہوئے ہیں، اگر تھوڑی دیر کے لیے ان معمولہ اخلاقی تصورات کو

الگ کردیں تو اندازہ ہوگا کہ بعض نظمیں (اگر کمزور اشعار کو حذف کر دیا جائے) کیف وکم کا شاہکار ہیں اور ان میں نسوانی جسم و جمال کی کشش اور لطافتوں کی جو مرقع کشی کی گئی ہے، بے مثال جمالیاتی ترفع رکھتی ہے۔ نوعیت ان کی بھی 'منظریہ' ہے لیکن حُسن کی یہ منظر کشی کہیں کہیں ربودگی کا عالم پیدا کر دیتی ہے۔ ان کی طوالت اور بھرتی کے اشعار ہیں جو رخنہ انداز ہوتے ہیں، ورنہ ان میں ایسے گوہرِ آبدار کی کمی نہیں جو 'شرنگار رس' میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ جوش کی اس نوع کی نظموں میں مَیں ''جامن والیاں''، ''بدلی کا چاند''، ''فتنہ خانقاہ''، ''دوپٹے کو مسلے بدن کو چرائے''، ''گنگا کے گھاٹ پر''، ''جنگل کی شہزادی''، ''دھوپ چھاؤں''، ''الھڑ کامنی''، ''کیا گل بدنی ہے'' اور ''رنگین رات کا پچھلا پہر'' کا شمار کرتا ہوں۔ ان سب کا جائزہ تو ممکن نہیں، دو تین حوالوں سے بات واضح ہو جائے گی۔ پہلے ''گنگا کے گھاٹ پر'' سے یہ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

بڑھائے سُرخیِ عارض ہوائے صحرا سے
نہایا کون چلا آرہا ہے گنگا سے

سرا دُلائی کا سَر پر نظر جھکائے ہوئے
دبائے دانتوں میں آنچل، بدن چُرائے ہوئے

دراز زلف میں جادو، سیاہ آنکھ میں مدھ
نسیمِ صبحِ بنارس، ہلالِ شامِ اودھ

خنک نسیم سے ابھرے ہوئے نقوشِ شباب
صباحتیں ہیں کہ برسات کی شبِ مہتاب

نمی ہے زلف میں، اشنان کر کے نکلی ہے
یہ کس کی موت کا سامان کر کے نکلی ہے

''جنگل کی شہزادی'' بھی مزے کی نظم ہے جس میں ریل کے جنگل میں رکنے اور ایک لڑکی کے حسن کا نظارہ کرنے کا منظر ہے جو طلسماتی کیفیت رکھتا ہے۔ جوش کی قادرالکلامی اس وقت ایک اور ہی شان رکھتی ہے جب وہ شباب کی آمد آمد یا کم سِنی کے حُسن کا بیان کر رہے ہوں۔ ''روپ متی'' کا ذکر پہلے گزر چکا ہے۔ ''الھڑ کامنی'' اور ''دھوپ چھاؤں'' بھی کمال کی نظمیں ہیں۔ ان منتخب اشعار کی منظریہ ربودگی، ترفع اور جمالیاتی اثر آفرینی سے بھلا کون انکار کرسکتا ہے:

ناز سے چَونکی ہے یوں اک مست الھڑ کامنی
جیسے اٹھلاتی کرن سے رسمساتی ہے ندی
چاند سے ماتھے پہ جُنبش میں مہکتی کاکلیں
کاکلوں کے زیرِ سایہ جُھٹ پٹے کی مونی
کروٹوں میں کم سنی کے وَلولوں کی چٹکیاں
انکھڑیوں میں بھیروِیں انگڑائیاں لیتی ہوئی
کروٹوں سے کُھل رہا ہے جسم کا یوں بند بند
کھل رہی ہے ناز سے گویا چنبیلی کی کلی
صبح کے مَسلے ہوئے بستر پہ قامت کی پھبن
''شام'' کے ترشے ہوئے ہونٹوں پہ جیسے بانسری
کانپتی لو سے لَب و رُخسار پہ وہ دھوپ چھاؤں
پھول بن میں جیسے اڑتے جگنوؤں کی روشنی
خفتہ باسی ہار پر بکھری ہوئی زلفِ دوتا
اور بکھری زلف میں اُلجھی ہوئی چمپا کلی

بن ڈھلے مکھڑے پر ایسی مسکراہٹ جس طرح
پنکھڑی کی اوس پر پچھلے پہر کی چاندنی!

(الھڑ کامنی)

سن، نیم سفید، نیم دھانی
آئینۂ طفلی و جوانی!
چڑھتا ہوا دل بری کا پارا
مڑتا ہوا کم سنی کا دھارا
رنگینی جسم سے، بھبوکا،
باریک بجھا ہوا شلوکا
شوخی میں حیا کی کسمساہٹ
چھلکے ہوئے تن میں گنگناہٹ
انگڑائی کے لوچ میں جماہی
ارباب نگاہ کی تباہی
تن، نیم رسیدگی کے رس میں
رفتار نہیں خود اپنے بس میں
آنکھوں کی تہوں میں دھندلے دھندلے
نادیدہ و پُرفسوں جزیرے
لہجے میں سرود کی چبھن سی،
آواز میں پھوٹتی کرن سی!
آنکھوں میں چڑھی ہوئی براتیں
بھیگی ہوئی مالوے کی راتیں
پیچیدہ صبا، کلی کے تن میں
پوسی پھٹتی ہوئی بدن میں

پچھم کی طرف، روانہ مدّھم
کرنوں کی عماریوں میں شبنم
ہر نقشِ قدم میں سحرِ بنگال،
پُل پر چڑھتے ہوئے مَہ و سال
طِفلی سے شباب کا تقدّن
عُقدے کے اُفق پہ صبحِ ناخن
تن میں طوفان بو رہا ہے
یہ کون جوان ہو رہا ہے

(دھوپ چھاؤں)

یہ تو جوش پر تحقیق کرنے والے ہی بتائیں گے کہ جوش نے کتنے ہزار اشعار کا سرمایہ یادگار چھوڑا ہے۔ ایک عام تخمینے کے مطابق جوش نے پچاس ہزار اشعار سے کم کیا کہے ہوں گے۔ بیانیہ شاعری میں فیاضی اور فراوانی کی راہیں تو بہرحال کھلی ہی رہتی ہیں۔. قصیدے اور مسدس کی روایت کا شاعر جب کہنے پر آجاتا ہے تو سمجھا یہی جاتا ہے کہ موتیوں کے دریا بہا رہا ہے اور جوش کے مداح انھیں یہ باور کراتے بھی تھے۔ یہی زمانے کا رنگ بھی تھا۔ تاہم اشعار کے اس انبار میں گہرہائے آبدار کی بھی کمی نہیں۔ ایسے مقامات بھی آئے ہیں اور بار بار آئے ہیں جہاں نظم کے آداب کا لحاظ رکھتے ہوئے اور اپنی تخلیقی قوت کو قابو میں لاکر جوش نے اپنی قادرالکلامی سے صحیح کام لیا ہے۔ باغیانہ اور منظریہ شاعری دونوں میں انھوں نے ایسے ایسے شاہکار چھوڑے ہیں جن کے کلاسیکی رچاؤ، حسن کاری اور تابناکی کے نقش کو زمانہ آسانی سے دھندلا نہ سکے گا۔ ''ہماری سوسائٹی''، ''شکست زنداں کا خواب''، ''وفاداران ازلی کا پیام''، ''کسان''، ''گرمی اور دیہاتی بازار''، ''بدلی کا چاند''، ''روپ متی''، ''البیلی صبح''، ''برسات کی ایک شام'' ہماری نظر میں اس پائے کی نظمیں ہیں کہ یہ بیسویں

صدی کے اردو نظم کے سخت سے سخت انتخاب میں بھی جگہ پائیں گی اور ان کے بغیر اردو نظم کی کوئی بحث مکمل ہی نہیں ہو سکتی۔ جوش ایک منفرد شاعر تھے، اپنی آواز کے اعتبار سے بھی اور مزاج کے اعتبار سے بھی۔ ہر ہر سطح پر انھوں نے مسلمات پر شدید ضرب لگائی۔ ان کے کردار کا روشن ترین پہلو یہی ہے کہ انھوں نے ہر ہر تصور سے بغاوت کی۔ وہ سماج کے بھی باغی تھے، سیاست کے بھی باغی تھے، اخلاق کے بھی باغی تھے اور تو اور انھوں نے خود اپنے آپ سے بھی بغاوت کی۔ یعنی اِن آدرشوں اور قدروں کو بھی پاش پاش کرنے سے نہیں چوکے جنھیں انھوں نے خود تراشا اور سنوارا تھا۔ یہی ان کا کارنامہ ہے اور یہی ان کا المیہ۔ وہ لفظوں میں آگ بھر سکتے تھے اور دلوں میں آگ لگا سکتے تھے۔ جب تک حق گوئی و بیباکی آئینِ جواں مرداں ہے اور آزادی و جذبۂ حریت شعر و دانش کی سرفرازی کا نشان ہیں، جوش کی باغیانہ اور مجاہدانہ روش اور ان کا اندازِ کج کلہی اردو شاعری کا سرمایۂ افتخار رہے گا۔

(1992)

O

مہاتما گاندھی اردو شاعری کے آئینے میں

مہاتما گاندھی ہندوستان کے عظیم ترین قائد تھے۔ وہ انسانوں کی طرح پیدا ہوئے، رہنماؤں کی طرح جیے اور انھوں نے پیغمبروں کی طرح جام شہادت نوش کیا۔ انھوں نے جدید ہندوستان کو صحیح معنوں میں ہندوستان بنایا اور آزادی کی قدر کرنا اور اپنی قوتوں پر بھروسا کرنا سکھایا۔ وہ اپنی ذات سے ایک ادارہ نہیں، ایک تحریک نہیں بلکہ پوری تاریخ تھے، بیسویں صدی کے نصف اول کی تاریخ جس میں ہندوستان نے اپنی بازیافت کی اور جدید دور کی نئی قوموں میں اس نے اپنے منصب کو پہچاننا سیکھا۔

اردو نے ہندوستان کی تحریک آزادی کا جس طرح ساتھ دیا ہے اس کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اردو شاعری نے تحریک آزادی کے رہنماؤں کی آواز کو عوام کے دلوں کی دھڑکن بنانے میں پورا پورا حصہ لیا ہے۔ گوکھلے، بپن چندر پال، لوکمانیہ تلک، مولانا محمد علی، مولانا شوکت علی، پنڈت جواہر لال نہرو، سبھاش چندر بوس، مولانا ابوالکلام آزاد سب کی تصویریں ہماری شاعری کے آئینہ خانے میں دیکھی جاسکتی ہے اور سب کی باثر گونجتی ہوئی آواز یہاں سنی جاسکتی ہے، لیکن وہ شخصیت جس کی آواز سب سے زیادہ دلنشیں اور روح پرور ہے اور جس کے سامنے سب کا سر احترام میں جھک جاتا ہے اور جس کی تصویر ہماری شاعری میں سب سے زیادہ روشن دکھائی دیتی ہے وہ مہاتما گاندھی کی شخصیت ہے۔ ان کا ذکر سب سے پہلے چکبست کے ہاں ملتا ہے۔ چکبست نے اپنی ایک نظم 1914 میں لکھی اور یہ نظم ایک رسالے کی شکل میں شائع ہوئی تھی اس کا عنوان تھا:

''بہ خدمتِ فدائے قوم مسٹر کرم چند گاندھی''

نثار ہے دلِ شاعر ترے قرینے پر
کیا ہے نام ترا نقش اس نگینے پر

چند سال بعد جب ہندوستان میں قومی تحریک نے ہوم رول کے مطالبے کی شکل اختیار کی تو 1917 میں مہاتما گاندھی کی قیادت کا ذکر کرتے ہوئے چکبست نے وطن کا راگ ان الفاظ میں چھیڑا تھا:

وفا کے شوق میں گاندھی نے جس کو پہنا ہے ہمارے واسطے زنجیر و طوق گہنا ہے
مگر زباں سے کہیں گے وہی جو کہنا ہے سمجھ لیا کہ ہمیں رنج و درد سہنا ہے
طلب فضول ہے کانٹے کی پھول کے بدلے
نہ لیں بہشت بھی ہم ہوم رول کے بدلے

اکبر آبادی نے ایک کتاب گاندھی نامہ کے نام سے مرتب کی تھی جو ان کے انتقال کے کئی برس بعد شائع ہوئی ہے۔ اکبر سرکاری ملازم تھے، انھوں نے ایک طرف سودیشی تحریک، ہندو مسلم اتحاد اور سیاسی آزادی کی جدوجہد کی تائید کی تو دوسری طرف تحریکِ آزادی کے بعض پہلوؤں کا طنز آمیز تذکرہ بھی کیا اور پھبتیاں بھی کسیں، تاہم اس میں شک نہیں کہ اکبر بھی مہاتما گاندھی کی شخصیت اور عظمت سے خاصے متاثر تھے۔ اسی طرح اردو کے مشہور طنز نگار ظفر علی خاں بھی ایک زمانے میں گاندھی جی کے قدرداں تھے۔ یہ مشہور شعر انھیں کا ہے:

پھیلتی جاتی ہے گاندھی کی لگائی ہوئی آگ
کوئی ارون سے یہ کہہ دو کہ نہ اس آگ سے کھیل

ان شاعروں کے علاوہ صفی لکھنوی، سیماب اکبرآبادی، حسرت موہانی، تلوک چند محروم، ساغر نظامی، جوش ملیح آبادی، آنند نرائن ملا، جگن ناتھ آزاد، سلام مچھلی شہری اور عرش ملسیانی کے اکثر اشعار میں گاندھی جی کا ذکر ملتا ہے۔ 1942 میں جب

Quit India تحریک شروع ہوئی اور گاندھی جی گرفتار کرلیے گئے تو شمیم کرہانی نے ایک نہایت ہی دردناک نظم کہی 'کچھ دیر ذرا سو لینے دو':

تم جیل جسے لے جاتے ہو وہ درد کا مارا ہے دیکھو
مظلوم اہنسا کا حامی بے بس دکھیارا ہے دیکھو •
بے چین سا اس کی آنکھوں میں پچھلے کا ستارا ہے دیکھو
کچھ دیر ذرا سو لینے دو

لیکن وہ سانحہ جس نے بشمول اردو شاعروں کے سب کے دل و دماغ کو ہلا کر اور روح کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا، مہاتما گاندھی کا قتل تھا۔

مہاتما گاندھی کی شہادت ہندوستان کی قومی تاریخ کا بڑا اہم واقعہ ہے۔ انھوں نے حق پرستی، اتحاد پسندی اور انسان دوستی کا ایسا معیار پیش کیا کہ بیشک بقول آئن سٹائن آنے والی نسلیں ان کے خاکی ہونے پر شبہ کریں گی۔ ان کی خوداعتمادی، قوتِ ارادی اور ضبط و نظم نے برصغیر کی تحریک آزادی کی بہت سی منزلیں آسان کردیں۔ انھوں نے ہندستانی تہذیب کے صدیوں پرانے پیام کو تازہ کیا اور امن و آشتی کی روحانی قوتوں کو ابھارا۔ ان کا کارنامہ ایک نہیں ان گنت ہیں جن پر ہندوستان ہمیشہ فخر و ناز کرتا رہے گا۔ ایسے انسان اور ایسے قائد کا شہید ہونا معمولی واقعہ نہیں تھا۔ کون ہندستانی تھا کہ اس سے متاثر نہ ہوا۔ اس سلسلے میں جس درد و غم کا اظہار اردو شاعروں نے کیا ہے اس کی نظیر شاید ہی دوسری علاقائی زبانوں میں ملے۔ اردو کے بعض شاعر تحریک آزادی سے اپنے تعلق کی بنا پر گاندھی جی سے گہری عقیدت رکھتے تھے۔ کہا جاچکا ہے کہ جوش ملیح آبادی، تلوک چند محروم، آنند نرائن ملا، عرش ملسیانی، ساغر نظامی، شمیم کرہانی وغیرہ آزادی سے پہلے ہی گاندھی جی کی شخصیت، حب الوطنی اور ان کے نقطۂ نظر کے بارے میں نظمیں لکھ چکے تھے۔ لیکن ان کی شہادت کے بعد اردو کے تقریباً ہر چھوٹے بڑے شاعر نے اس عظیم المرتبت انسان کی روح کو اپنا خراج عقیدت پیش کیا۔ ان میں وہ شاعر بھی شامل ہیں جو

گاندھی جی سے گہری عقیدت کی بنا پر انھیں فرشتہ یا غیر معمولی انسان سمجھتے تھے، اور وہ بھی جو ان کے نظریوں سے اختلاف رکھتے تھے اور انھیں ایک معمولی مصلح سے زیادہ درجہ نہیں دیتے تھے۔ ان سب نے مہاتما گاندھی کو اپنے اپنے عقیدے کی روشنی میں دیکھا اور ان کی شہادت پر گہرے رنج وغم کا اظہار کیا۔ صفی لکھنوی، دتاتریہ کیفی، اقبال سہیل، اثر لکھنوی، جگر مرادآبادی، جوش ملیح آبادی، فراق گورکھپوری، آنند نرائن ملا، جمیل مظہری، گوپی ناتھ امن، عرش ملسیانی، بسمل سعیدی، آل احمد سرور، ساغر نظامی، روش صدیقی، جگن ناتھ آزاد، مجاز لکھنوی، شمیم کرہانی، جاں نثار اختر، وامق جونپوری، منیب الرحمٰن، میکش اکبرآبادی، سراج لکھنوی، خلیل الرحمٰن اعظمی، رفعت سروش اور حامد عزیز مدنی اور بہت سے دوسرے شعرا کی نظمیں محض وقتی مرثیہ خوانی نہیں بلکہ گہرے درد وغم کی حامل ہیں۔ کسی کا انداز نظر جذباتی ہے کسی کا واقعاتی۔ کوئی گاندھی جی کو دیوتا کہتا ہے کوئی پیشوا۔ کوئی ان کی عظمت کے ایک گوشے سے نقاب اٹھاتا ہے کوئی دوسرے سے۔ کس نے ان کے کارنامے گنوائے ہیں کس نے ان کا کامیابیاں۔ کوئی ان کے پیام کا عاشق ہے کوئی شخصیت کا۔ غرض ہر کسی نے اپنی اپنی پسند کے مطابق عقیدے کے پھول چنے اور پیش کیے ہیں۔ ان کے اشعار ہنگامی ردعمل کا نتیجہ نہیں بلکہ ان کی شدتِ احساس اور صداقتِ جذبات بالواسطہ ان کی وطن دوستی کی مظہر ہے۔ یہاں ان نظموں پر مفصل تبصرہ کی گنجائش نہیں۔ نمونے کے طور پر چند اقتباسات پیش کیے جاتے ہیں:

اقبال سہیل:

تری شان کون گھٹا سکے اسے خود خدا نے بڑھا دیا
کہ تجھے حیات دوام دی تجھے منصب شہدا دیا
وہ کتاب صلح کا سرورق کہ مٹائی کشمکش فرق
وہ قتیل خنجر صبر و حق کہ وطن پہ خود کو مٹا دیا

وہ بدھ اور کرشن کا جانشیں ہمہ تن عمل ہمہ تن یقیں
وہ تبسم سحر آفریں کہ چمن لبوں سے کھلا دیا
وہ شرارہ برق حیات کا وہ ستارا راہ نجات کا
وہ منارہ عزم و ثبات کا جسے فتنہ ساز نے ڈھا دیا
تجھے مندروں نے صدائیں دیں کہ ترے کرم سے اماں ملی
تجھے مسجدوں نے دعائیں دیں کہ تباہیوں سے بچا دیا

جوش ملیح آبادی:

تو امین مرحمت آئینۂ ایثار تھا صحت افکار انساں کے لیے بیمار تھا
برہمن کا چارہ فرما شیخ کا غم خوار تھا تو رواداری کا دیوتا امن کا اوتار تھا
السلام اے کعبہ و کاشی کے درباں السلام
السلام اے ہند کے شاہ شہیداں السلام
تو ہی ایک دانائے کامل بزم نادانی میں تھا روشنی کا تو منارہ سحر طوفانی میں تھا
تیرے دم سے زمزمہ گنگا کی جولانی میں تھا نغمہ تجھ سے کوثر و تسنیم کے پانی میں تھا
اے غرور ہندو و فخر مسلماں السلام
السلام اے ہند کے شاہ شہیداں السلام

مجاز:

درد غم حیات کا درماں چلا گیا وہ خضر عصر و عیسٰی دوراں چلا گیا
ہندو چلا گیا نہ مسلماں چلا گیا انساں کی جستجو میں ایک انساں چلا گیا
بیمار زندگی کی کرے کون دل دہی نباض و چارہ ساز مریضاں چلا گیا
اب اہرمن کے ہاتھ میں ہے تیغ چوں چکاں خوش ہے کہ دست و بازوئے یزداں چلا گیا
اب سنگ وخشت وخاک وخزف سربلند ہیں تاج وطن کا لعل بدخشاں چلا گیا

عرش ملسیانی:

ہمیں کیا ہوگیا تھا ہائے یہ کیا ٹھان لی ہم نے
خلوص و آشتی کے دیوتا کی جان لی ہم نے
نگاہ اہل عالم میں ملامت کا ہدف ہم ہیں
ہمیں نے قتل باپو کو کیا ہے ناخلف ہم ہیں
ہمیں ہیں مسلک محسن شناسی چھوڑنے والے
کنارے پر پہنچتے ہی سفینہ توڑنے والے
ہزاروں رحمتیں راہ خدا میں مرنے والے پر
حسین ابن علی کی یاد تازہ کرنے والے پر

روش صدیقی

مسافر ابدی کی نہیں کوئی منزل
یہاں قیام کیا یا وہاں قیام کیا
تری وفا نے بڑا مرحلہ کیا آساں
فروغ صبح سے روشن چراغ شام کیا
اٹھا اٹھا کے حجابات چہرۂ منزل
مسافرانِ صداقت کو تیزگام کیا
ملا جو دست حوادث سے زہر بھی تجھ کو
بڑے خلوص سے تو نے شریک جام کیا
جو تشنہ کام نہ تھے ان سبو پرستوں کو
عطا سلیقۂ رندان تشنہ کام کیا
صلہ تھا تیری ریاضت کا صبح آزادی
وہ صبح جس کو غلاموں نے ننگ شام کیا

ہزار حیف کہ دانش ورانِ باطل نے
چراغ عشق بجھانے کا اہتمام کیا
ابھی تو گوش بر آواز تھی بھری محفل
کہاں یہ تونے کہانی کا اختتام کیا
تلاش حق سے فروزاں تھی کائنات تری
اسی تلاش میں گم ہوگئی حیات تری

کمند وقت میں الجھا ہزار بار مگر
اسیر کر نہ سکا دام ماسوا تجھ کو
کسی کے وہم و گماں میں بھی یہ مقام نہ تھا
پیام دوست بہت دور لے گیا تجھ کو
وہ جام زہر جو اہل وفا کی قسمت ہے
خوشا نصیب کہ اس دور میں ملا تجھ کو
جو ناسپاس تری زندگی کے دشمن تھے
کریں گے یاد وہی مرگ آشنا تجھ کو
بلا کے بارگہ بختیار کاکی میں
کسے خبر کہ مشیت نے کیا دیا تجھ کو
تری ضیا ہے فروغ دل وطن اب بھی
اس انجمن میں ہے تو شمع انجمن اب بھی

مہاتما گاندھی کی عظیم قربانی سے گویا فرقہ واری کے اژدہا کی بھوک مٹ گئی۔ ملک میں فسادات کی آگ سرد پڑنے لگی اور باہمی یگانگت اور آشتی و اتحاد پسندی کے ہاتھ مضبوط کیے جانے لگے۔ احتشام حسین نے صحیح لکھا ہے کہ ”دوقوموں کے تباہ کن نظریے نے جو زہر پھیلایا تھا اس کا تریاق اردو ہی کے ادیبوں نے مہیا کیا۔

انھوں نے قومی تہذیب اور ہندو مسلم اتحاد سے پیدا ہونے والے مشترکہ سرمایہ زندگی کی ایسی پراثر اور معصوم تصویریں کھینچیں کہ تمدن کا فرقہ وارانہ تصور محض ایک فاشسٹ حربہ معلوم ہونے لگا۔ ہندستانی زبانوں میں کسی زبان کا ادب ہندو مسلم اتحاد، قوم پروری اور جمہوریت کے موضوع پر اتنا ادبی سرمایہ نہیں پیش کرسکتا جو اردو زبان میں ملتا ہے۔ اس کی وجہ صرف یہی نہیں ہے کہ اردو ادب کی روایت میں آزادی پسندی شامل ہے جو کچھ تصوف کی راہ سے آئی ہے اور کچھ برطانوی سامراج سے مسلسل تصادم کے نتیجے میں ظاہر ہوئی بلکہ اس کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ وہ سارے ہندوستان کے ہندوؤں، مسلمانوں، سکھوں اور پارسیوں کے کلچر میں شامل تھی اور مشترکہ زبان ہونے کی وجہ سے اس نے اس کا حق سب سے زیادہ ادا کیا۔"

1950-51 تک ہندوستان میں حالات معمول پر آنے لگے۔ 1951 میں ہندوستان کا نیا آئین مرتب ہوا جس کی رو سے ہندوستان کو ایک مذہبی ریاست نہیں بلکہ ایک سیکولر، سوشلسٹ اور جمہوری ریاست قرار دیا گیا جس میں کسی مذہب کی بالادستی نہیں ہوگی اور چھوٹے بڑے سب مذہبوں کو برابر کی آزادی ہوگی۔ ہندوستان کا علی الاعلان خود کو سیکولر اسٹیٹ بنانے کا فیصلہ گویا ان فرقہ وارانہ طاقتوں کے منہ پر طمانچہ تھا جو گاندھی جی کے قتل کی ذمہ دار تھیں۔

یہ تھی ایک جھلک 'مہاتما گاندھی کی اردو شاعری کے آئینے میں'۔ جو چند نمونے یہاں پیش کیے گئے وہ ان نظموں سے تھے جو براہ راست گاندھی جی کو موضوع بنا کر کہی گئیں لیکن جہاں تک ایسی نظموں کا تعلق ہے جن میں گاندھی جی کے پیغام کی بالواسطہ جھلک اور جن میں ان کی انسانیت اساس اتحاد پسندانہ روحانی و اخلاقی تعلیمات کا جوہر لفظ و معنی کی طرح گھل مل گیا ہے، ان کا تو شمار ہی ممکن نہیں۔

(1957)

KHWAJA AHMED FARUQI : A LEGEND

With the advent of freedom, art and literatures in our country received a great fillip. It was during this post-partition period that most of Dr. Khwaja Ahmed Faruqi's works were published and his researches widely acknowledged. Only recently his book *Mir Taqi Mir – Life and Works,* was declared the most outstanding Urdu book of the year 1957 and selected for the Sahitya Akademi Award.

Born on October 30, 1917, Dr. Faruqi hails from Bachhraon, a village in Uttar Pradesh. He inherited his love for learning and literature from his ancestors, who had a continuous tradition of scholarship. Though his father left him when he was still in his teens, he pursued his studies further and after obtaining his master's degrees in Urdu and Persian, took to teaching. Soon after, by dint of sheer hard work, he was raised to the position of Head of the Department of Urdu in Delhi College, oldest educational institution in Delhi having a great tradition in Urdu literature. It was here that he wrote his thesis on "Epistolary Literature in Urdu" and was awarded Ph.D. by Delhi University and since then has been occupying the same position.

In 1956 he visited Iran as a state guest and thereafter left for a study tour of European countries. For two years he had been collecting rare material

regarding 'Indian social life in nineteenth century' and in this connection visited many important centres of oriental learning and manuscript libraries in London, Oxford, Cambridge, Munich, Tubingen and Paris. It was during his stay in Europe that he was made Fellow of The Royal Asiatic Society of Great Britain. In 1957 he attended the XIV International Oriental Congress held at Munich (West Germany) as a delegate of Delhi University and read a paper on "Unworked Historical Source Material in Urdu Relating to Indian Social Life of 19th Century". His proposed work on Indian social life is still under preparation and is expected to appear both in English and Urdu simultaneously.

Dr. Faruqi has a mind richly endowed in many respects by nature and highly cultivated by vast study. His soul is perfectly attuned to the genius of classical Urdu literature. But nowhere does he confine himself to the classics only. Research is a sacred mission with him and helps in proper evaluation of the past. Today art and literature are flourishing in new dimensions and adopting progressive humanism as their foundation. But in Dr. Faruqi's opinion, no literature can truly progress unless it takes its roots in the living traditions of the past. He favours new experiments and new trends in literature, but does not allow to be swept off his feet by these. Social consciousness in literature is most welcome, but art has certain of its own obligations too, which can be

best appreciated if ties with the classical tradition are not severed. This does not mean that one should be a blind worshipper of the past, but the secret of success for modern literature lies in true appreciation of the classical heritage and proper realization of the demands of new age. One has to strike a note of balance between the two, and this is possible only through close collaboration between research and criticism. Dr. Faruqi's works are an example of this and a step forward in this direction.

Dr. Faruqi has got at least half a dozen critical books to his credit. Of these the important ones are *Mirza Shauq*, *Classici Adab,* and *Mir Taqi Mir. Mirza Shauq* is a literary historical treatise placing Mirza Shauq of Lucknow, a most maligned poet of the time of Wajid Ali Shah in a new critical light and providing a fresh interpretation of his work. The second is a collection of critical essays on classical and modern Urdu writers and poets. Dr. Faruqi's work on the historical development of the epistolary literature in Urdu is still under print. But undoubtedly his most outstanding work is *Mir Taqi Mir – Life and Works.*

This is a critical study of the life, poetry and age of Mir (1722-1818 A.D.) and deserves special notice because never before has the literary landscape of Urdu poetry been surveyed from such an angle as to reveal the tangled skein of our national culture. According to Dr. Faruqi : Literature is a history of the inner life and record of the dreams and

ideals of a people and it can be best appreciated if it is viewed and studied against socio-political background of that people." He, therefore, has depicted the life of Mir in the greater framework of social and political conditions of that age in such a way that it is the true revelation of the spirit of Mir's poetry.

The age of Mir is usually dubbed as an age of degeneration. But, to quote Dr. Faruqi, "It is a mistake to suppose that the stage was filled by weak-kneed triflers. With some exceptions the actors were vigorous and hardy. There were brilliant feats of arms, there was stolid endurance and desperate courage." Mir's poetry is a fine example of this great endurance and courage. It would be wrong to say that his poetry is devoid of a ray of hope. In these dreadful and inescapable circumstances Mir took a firm stand. Patiently he endured untold miseries and mishaps and adopted that way of life which could only be evolved by a life-long strife against crushing odds. His pathos is the climax to an agonizing life of tragic circumstances. The itch and burn of his heart is a requisite of altruism without which life is barren.

Dr. Faruqi's powers of deep penetration are on display where he dismisses the commonly held view that Mir was a misanthrope. Dr. Faruqi has averred that in spite of the tragic conditions Mir was nevertheless an amiable man. Fine and delicate as

were the tone and temper of his genius, he had a heart capable of the tenderest human affection.

Dr. Faruqi's criticism of Mir's poetry is well founded, balanced and dispassionate. It can be seen at its highest where supported by authentic references he tries to assign to Mir an extremely significant position in the greater framework of Urdu poetry. Mir is the god of Urdu poesy. Ghalib is not more decidedly the first of great poets than Mir is the first of romantic poets. He has no second. His couplets are spells, brightening revelations. One of the great benefits of Dr. Faruqi's book is that after its study, we see Nature working in Mir's poetry. His flowers appear to be freshly gathered and one almost sees them blossoming in the rich garden of Mir's mind.

The book not only acclaims Dr. Faruqi as one of the leading critics and scholars of the day, but also establishes him as a writer of classical lucidity. The glowing Persian phrases that elegantly fit in the framework of Urdu sparkle like gems and startle us with an intimation of the great prose powers of the author that lie scattered up and down the book. He has worked hard to impart to the whole work that true masterly air which is at once homely and revealing.

A full length monograph on Mir was a long felt necessity. The history of Urdu literature cannot be reconstructed until monographs on almost all the major classical poets and authors are available. Dr.

Faruqi, by writing this book on Mir, has fulfilled a great need.

Besides his permanent works Dr. Faruqi has been writing on Urdu for the history of Indian literatures which is being published by Hindi Prachar Sabha, Hyderabad and the *Aligarh History of Urdu Literature* in several volumes. He has also contributed chapters to the *Encyclopaedia of Islam* (latest edition) and *Indian Literatures*, being published by Sri Ananthasayanam and others. He is a member of the Editorial Board of Ajkal (Urdu) and is also connected with the Executive Council and Literary Committee of the Anjuman Taraqi-e-Urdu. His association with the Delhi State Regional Committee for the compilation of the History of Freedom Movement of India has led him to write a book depicting the part played by Urdu literature in our freedom movement: This work is under preparation and is expected to be out soon. Dr. Faruqi also happens to be a member of the Indo-Persian Translation Committee of the Indian Council for Cultural Relations whose President was the late Maulana Abul Kalam Azad. On the Maulana's death it has been proposed to collect and edit all the works left by him. In this connection also Dr. Faruqi's services have been secured and it is hoped that his erudite scholarship will go a long way in conducting the proposed plan most efficiently and smoothly.

Dr. Faruqi has also an unflinching faith in the mission for which the Maulana lived and worked. He is of the view that India at this early stage of advancement requires not only politicians but also scientists, philosophers, poets and scholars as men having faith in the unity of the country and having also the courage to proclaim it and take their stand on it. To quote his own words, "India is not a country of mutually exclusive languages and unassimilated literary cultures. It has a fundamental cultural unity and continuity." It is this conception of the basic unity of the Indian culture that Dr. Faruqi has been trying to reinterpret through Urdu literature, which amply records the pulse of the manifold movements that have gone into the making of the Indian social and cultural life. Dr. Faruqi, like most of the Sahitya Akademi Award winners of the year, is still young and as Dr. Radhakrishnan observed of all the award winners, much is expected of them in the years to come by way of further enriching our literatures.

(*The Hindustan Times*, 20 April 1958)

یادِ مغفور
خواجہ احمد فاروقی

پروفیسر خواجہ احمد فاروقی کا 31 دسمبر 1995 کو دہلی میں انتقال ہوگیا، وہ شعر و ادب کا نہایت پاکیزہ اور رچا ہوا ذوق رکھتے تھے۔ اردو کے مشترکہ ہندستانی تہذیب کی نمائندہ زبان ہونے کا بھی ان کو شدید احساس تھا۔ آزاد ہندوستان میں اردو کی بقا و ترقی کے لیے جن لوگوں نے خواب دیکھے اور جی جان سے منصوبہ سازی کی، ان میں خواجہ احمد فاروقی کا نام ہمیشہ عزت و محبت سے لیا جائے گا۔ قدرت نے انھیں عجیب و غریب انتظامی صلاحیتوں سے نوازا تھا جن سے بعض بروئے کار آئیں اور بعض بوجوہ بروئے کار نہیں آئیں۔ ان کا بڑا کارنامہ دہلی یونیورسٹی میں شعبۂ اردو کی تاسیس و ترقی اور قدیم اردو مخطوطات کی تدوین و اشاعت کا سلسلہ ہے، لیکن موخرالذکر پروجیکٹ ایک حد تک ہی مکمل ہوسکا۔

خواجہ احمد فاروقی کی پیدائش بچھراؤں ضلع مرادآباد، اترپردیش میں 30 اکتوبر 1917 کو ہوئی۔ کالج کی تعلیم کے بعد کچھ مدت تک وہ آگرہ اور گوالیار میں رہے پھر دلّی کالج میں اردو کے لیکچرر ہوگئے۔ اس زمانے میں بابائے اردو مولوی عبدالحق بھی درس و تدریس سے وابستہ تھے اور انجمن ترقی اردو (ہند) کے دفتر واقع دریاگنج میں دلی کالج کے طالب علموں کا کلاس لیا کرتے تھے۔ ان کے اور ڈاکٹر عبادت بریلوی کے پاکستان ہجرت کرجانے کے بعد اردو کی ذمہ داری خواجہ احمد فاروقی کے کندھوں پر آگئی جس کو انھوں نے پوری تندہی سے نبھایا۔ اس زمانے میں انھوں نے دہلی یونیورسٹی سے پی ایچ ڈی کے لیے رجسٹریشن کرایا اور ڈاکٹر سید عابد حسین کی نگرانی

میں 'مکتوبات اردو کا ادبی و تاریخی ارتقا' پر اپنا مقالہ مکمل کیا جس پر 1953 میں ان کو ڈاکٹریٹ دی گئی۔ اس سے پہلے وہ 'مرزا شوق لکھنوی' پر اپنا کتابچہ اور تنقیدی مضامین کا مجموعہ 'کلاسکی ادب' شائع کر چکے تھے۔ 'میر تقی میر : حیات اور شاعری' چند برس کے بعد شائع ہوئی۔ 1955 میں وہ ریڈر کے عہدے پر فائز ہوئے اور اس کے بعد دلی یونیورسٹی ان کی علمی کارکردگی کا مرکز بن گئی۔ اسی زمانے میں راقم الحروف نے 1952 میں دہلی کالج میں ایم اے (اردو) میں داخلہ لیا اور کچھ مدت کے بعد خواجہ صاحب کے مشورے سے پنڈت جواہر لعل نہرو کی خدمت میں ایک جامع میمورنڈم پیش کیا کہ دہلی یونیورسٹی میں خواجہ احمد فاروقی کی نگرانی میں مستقل بنیادوں پر علاحدہ سے شعبۂ اردو قائم کیا جائے۔ اس عرضداشت کا ڈرافٹ معروف گاندھیائی سماجی کارکن ریحانہ طیب جی نے تیار کیا اور کاکا صاحب کالیلکر اور پنڈت سندر لال نے اس میں ترمیم و اضافہ کیا۔ اس مطالبہ کی حمایت میں مختلف سیاسی پارٹیوں کے 56 اراکین پارلیمنٹ سے میں نے پانچ چھ ماہ کی تگ و دو کے بعد دستخط کرائے۔ یہ میمورنڈم لے کر جب راقم الحروف پنڈت جی کی خدمت میں حاضر ہوا تو انھوں نے فرمایا کہ تعجب ہے کہ دہلی یونیورسٹی میں اردو کا شعبہ نہیں ہے۔ یہ تو ایسے ہے جیسے کوئی ماں اپنے بچہ کو نہ پہچانے۔ اس وقت تک عربی، فارسی اور اردو کا ملا جلا شعبہ برائے نام سا تھا جس کی نگرانی دلّی کالج کے وائس پرنسپل منظور حسین موسوی فرماتے تھے جو فارسی کے استاد تھے۔ پنڈت جواہر لعل نہرو اور جناب دیش مکھ چیئرمین یو جی سی کے حکم پر چند ہی ماہ کے اندر دہلی یونیورسٹی میں اردو کا شعبہ الگ سے قائم کر دیا گیا (نومبر 1959) اور کچھ ہی مدت بعد ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی کو جون 1960 میں پروفیسر و صدر نامزد کیا گیا۔ یہ کارروائی جس کمیٹی کی نگرانی میں مکمل ہوئی اس میں ڈاکٹر سید عابد حسین، خواجہ غلام السیدین اور پروفیسر آل احمد سرور شامل تھے۔

اس سے پہلے ریڈر مقرر ہونے کے ایک سال کے اندر اندر راک فیلر (Rockfeller) فاؤنڈیشن کی گرانٹ پر خواجہ صاحب 57-1956 میں اپنے علمی کاموں

کے لیے لندن چلے گئے۔ ان کی غیر موجودگی میں ساہتیہ اکادمی نے ان کی تصنیف 'میر تقی میر: حیات و شاعری' پر اپنے ایوارڈ کا اعلان کیا جس میں مولانا ابوالکلام آزاد کی سرپرستی کو دخل تھا۔ مولانا اس وقت اردو مشاورتی بورڈ کے نگراں تھے اور خواجہ صاحب کے اسلوب و انشا کے مداح تھے۔ یورپ کے سفر سے خواجہ صاحب برٹش میوزیم (British Museum) انڈیا آفس اور جرمنی کے کتب خانوں سے بہت سے غیر مطبوعہ قدیم قلمی نسخوں کے مائیکروفلم (Microfilm) لائے تھے جن کی اشاعت کا انھوں نے یونیورسٹی گرانٹ کمیشن کی مدد سے منصوبہ بنایا۔ ریسرچ مددگار کے طور پر ایک صاحب کا تقرر کیا گیا اور سال بھر کے اندر اندر 'تذکرہ سرور' (عمدہ منتخبہ) اور 'کربل کتھا' ایڈٹ کر کے ایک نہایت پروقار تقریب میں پنڈت جواہر لعل نہرو کی خدمت میں پیش کی گئیں کیونکہ شعبۂ اردو ان کے ایما پر وجود میں آیا تھا۔ لیکن افسوس ان دونوں کتابوں کی تدوین میں کمیاں اور کوتاہیاں رہ گئیں۔ متعلقہ اسٹاف نے اس ذمہ داری کو جو اس کو سونپی گئی تھی کما حقہ ادا نہ کیا۔ قاضی عبدالودود 'میر تقی میر: حیات و شاعری' پر 'معاصر' میں سخت تنقید کر ہی چکے تھے، کچھ مدت کے بعد 'اشتر و سوزن' کی اشاعت نے رہی سہی کسر بھی پوری کردی۔ خواجہ صاحب میں یہ بڑی خوبی تھی کہ وہ انتظامی کاموں میں اس حد تک منہمک ہوجاتے تھے، یا اسلوب و انشا کی تراش خراش اور حسن کاری پر اس قدر توجہ فرماتے تھے کہ علمی اور تحقیقی کام جس لگن اور ارتکاز کا تقاضا کرتا ہے، اس کی ذمہ داری وہ دوسروں پر چھوڑ دیتے تھے۔ انھوں نے یورپ کی لائبریریوں سے خاصی سعی و جستجو کے بعد اردو قلمی نسخوں کے جو مائیکروفلم جمع کیے تھے، اس کا فائدہ بھی بعد میں دوسروں نے اٹھایا۔

1961-62 میں خواجہ صاحب ایک ڈیڑھ برس کے لیے وسکانسن یونیورسٹی میں وزیٹنگ پروفیسر بھی رہے۔ واپس آکر اشاعتی کاموں کا سلسلہ اور اردوئے معلّٰی کی اشاعت اگرچہ جاری رہی اور ڈاکٹر رادھا کرشنن اور ڈاکٹر ذاکر حسین جیسی جید ہستیوں کی سرپرستی بھی حاصل رہی لیکن پہلا زمانہ واپس نہ آیا حتیٰ کہ ڈاکٹر راج اور

ڈاکٹر سروپ سنگھ جب وائس چانسلر ہوئے تو صدور بدل دیے گئے اور ڈاکٹر نگیندر اور ڈاکٹر فاروقی کا اقتدار ایک ساتھ ختم کر دیا گیا۔ اسی زمانے میں ڈاکٹر محمد حسن کشمیر یونیورسٹی چلے گئے اور راقم الحروف کو جامعہ ملیہ اسلامیہ میں پروفیسر شپ دی گئی۔ یوں گویا وہ شعبہ جسے خواجہ صاحب نے ہندوستان کا سب سے نمایاں اور مرکزی شعبہ بنایا تھا، اس کے چراغ سے دوسری یونیورسٹیوں میں اردو کے چراغ روشن ہوئے۔ 1973 میں صدارت سے سبکدوش ہو جانے کے بعد خواجہ صاحب نے یونیورسٹی کے کام میں کبھی دلچسپی نہیں لی۔ ان کی کچھ کتابیں ضرور شائع ہوئیں اور خودنوشت سوانح عمری 'عمر رائیگاں' بھی منظرعام پر آئی، لیکن لکھنے پڑھنے کے کام کو انھوں نے تقریباً خیرباد کہہ دیا۔ باقاعدہ طور پر ریٹائر وہ 1982 میں ہوئے لیکن برسوں پہلے انھوں نے ہر چیز سے قطع تعلق کر لیا تھا۔ علیل بھی رہنے لگے۔ علی گڑھ میں مکان بنالیا تھا لیکن قیام زیادہ تر دہلی میں بڑی بیٹی کے پاس رہا۔ آٹھ دس برسوں سے صاحب فراش تھے اور علاج معالجے پر سے بھی اعتبار اٹھ گیا تھا، چند برس پہلے جب فرحت فاطمہ کے مکان واقع موریس نگر میں ان کے اعزاز میں جلسہ منعقد کیا گیا تو وہ ہڈیوں کا ڈھانچہ رہ گئے تھے۔ پیٹھ لگ گئی تھی، آنکھیں آب دیدہ تھیں لیکن ان میں اب بھی وہ خواب اور چمک باقی تھی جو ہندستانی تہذیب کے بڑے نقشے میں اردو کو ایک روشن مقام پر فائز دیکھنا چاہتی تھی۔

افسوس صد افسوس — آں قدح بشکست وآں ساقی نماند

(آج کل، دہلی، مارچ 1996)

مالک رام : رہروِ راہِ غالب

زبانیں جانی جاتی ہیں اپنے بولنے والوں اور شاعروں اور ادیبوں سے، لیکن پہچانی جاتی ہے اپنے عالموں اور محققوں سے۔ اس بات میں شاید ہی کسی کو کلام ہو کہ بہت سے لوگوں کے لیے اردو کے دو نام ہیں۔ اردو اور غالب۔ غالب کی شخصیت، شاعری اور نثر کا نقش ایک ڈیڑھ صدی کے بُعدِ زمانی کے بعد اور بھی روشن ہو گیا ہے۔ غالب کی عظمت کا یہ تصرّف معمولی نہیں کہ پچھلی ایک صدی سے اردو کے بعض اعلیٰ پایے کے علمی ذہن غالبیات کے لیے وقف رہے ہیں، اور رفتہ رفتہ اس علمی روایت نے ایسی وقیع حیثیت اختیار کرلی ہے کہ کسی بھی زبان کے لیے اس نوعیت کا علمی سرمایہ فخر و مباہات کا باعث ہوسکتا ہے۔ حالی اور عبدالرحمٰن بجنوری سے لے کر امتیاز علی عرشی و قاضی عبدالودود اور کالی داس گپتا رضا تک متعدد نام ہیں، جن کا بہترین کام اسی دائرے میں آتا ہے۔ تحقیقی اعتبار سے غالبیات کے سلسلے کا ایک وقیع نام ہے مالک رام کا، پچھلی نصف صدی سے جن کا ایک ایک لمحہ غالب کے لیے وقف رہا ہے، اور جن کے لیے غالب اور اردو ایکِ ہی حقیقت کے دو رخ بن گئے ہیں۔ مالک رام پچاس سے زائد کتابوں کے مصنف و مولّف و مرتب ہیں۔ ان کی تحقیقات کا دائرہ خاصا وسیع ہے۔ ان کی خدمات کا اعتراف صرف یہ کہہ دینے سے نہیں ہو جاتا کہ انھوں نے 'ذکر غالب' یا 'تلامذۂ غالب' یا 'فسانۂ غالب' لکھیں، یا غالب کی بعض تصانیف کو مرتب کیا، یا غالب کے معاصرین، ممدوحین و رفقا پر مضامین قلمبند کیے، بلکہ یہ کہ غالبیات کی موجودہ مہتم بالشان روایت میں ان کا کام اس بنیادی نوعیت کا ہے کہ اگر اسے الگ کر دیا جائے، تو ہمیں اس میں بہت کمی محسوس ہوگی۔

مالک رام کا کام اس پایے کا ہے کہ اسے زندگی بھر کی لگن اور انہماک کی مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔ اس بات کی پوری معنویت غالبیات کی اعلیٰ علمی روایت کو نظر میں رکھے بغیر واضح نہیں ہوسکتی۔ ایک صدی کے اس علمی سرمایے کو تین شقوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ پہلے دور کے کام کا تعلق پچھلی صدی سے ہے، دوسرے کا بیسویں صدی کے وسطی حصے سے، اور تیسرے کا تعلق آزادی کے بعد نمایاں ہونے والے محققین کی علمی کاوشوں سے ہے۔ غالب شناسی کے ضمن میں پہلا اہم قدم حالی نے اٹھایا، 'یادگار غالب' 1897 میں شائع ہوئی۔ بجنوری کی 'محاسنِ کلامِ غالب' اگرچہ بیسویں صدی کے شروع میں منظرِ عام پر آئی، لیکن مزاج، عقیدتمندی اور جذباتی وابستگی کی بنا پر بجنوری بھی غالبیات کے اولین بنیادگذاروں میں حالی کے ساتھ جگہ پائیں گے۔ مولوی عبدالحق، وحیدالدین سلیم اور ڈاکٹر عبدالستار صدیقی نے اردو میں علمی مزاج کی تشکیل اور تحقیقی معروضیت کے شعور کو عام کرنے میں اہم خدمت انجام دی، لیکن بنیادی کارنامہ بیسویں صدی کے ربع دوم میں ابھرنے والے پانچ حضرات نے سرانجام دیا، جنھیں سلسلۂ غالبیات کی مرکزی شخصیات کہنا چاہیے، یعنی شیخ محمد اکرام، امتیاز علی عرشی، قاضی عبدالودود، غلام رسول مہر اور مالک رام۔ (مولوی مہیش پرشاد نے اپنے لیے خطوطِ غالب کا گوشہ منتخب کیا اور ساری زندگی اس میں کھپادی۔ ان کا کام اپنی جگہ اہمیت رکھتا ہے، لیکن نوعیت کے اعتبار سے محدود ہے) غالبیات کو اعلیٰ علمی درجہ انھیں پانچ حضرات نے بخشا۔ کوئی چاہے تو انھیں غالبیات کے عناصرِ خمسہ بھی کہہ سکتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ غالبیات کا ایوانِ علمی انھیں حضرات کی جگر کاویوں سے وجود پذیر ہوا۔ آزادی کے بعد غالب پر بہت کچھ لکھا گیا ہے، تحقیق میں بھی اور تنقید میں بھی، اور اس ضمن میں بیسیوں نام لیے جاسکتے ہیں، لیکن جتنا بھی کام ہوا ہے، وہ انھیں بنیادوں پر ہے جو غالبیات کے ان 'پنج تن' نے اپنی تحقیقات سے فراہم کردی تھیں۔ ان کے کام کی حیثیت مرکزی گنبد کی ہے۔ بعد میں آنے والوں نے مینارے، کنگورے اور فصیلیں تعمیر کی ہیں۔ اگر غالبیات کا کوئی گراف تیار

کیا جائے، تو اگرچہ اس کا نقطۂ آغاز حالی اور بجنوری ہوں گے، اور اس کا آخری سرا آج کے متعدد محققین اور ناقدوں تک پہنچے گا (جن میں سے بعض بزعمِ خود غالب شناسی کے انتہائی بلند مقامات پر فائز ہیں) تاہم اس گراف کی رفعتیں انھیں بزرگوں کے کاموں سے عبارت ہوں گی جن کے نام اوپر لیے گئے، اور جو ہر لحاظ سے غالبیات کے عناصرِ خمسہ قرار دیے جانے کے حقدار ہیں۔ ان پانچوں کے بھی اپنے اپنے امتیازات ہیں۔ ہر ایک کا کام اپنی جگہ اہم ہے، البتہ کسی کے کام کو زیادہ وسعت حاصل ہے، کسی کو کم۔ یہ حقیقت ہے کہ ان پانچوں کی خدمات سے مل کر ایک بوقلموں مرقع یا 'موزیک' تیار ہوتا ہے، جس کا ہر رنگ اپنی جگہ کلّی وحدت کی تکمیل کرتا ہے، اور اگر اس میں سے ایک پارہ بھی کم ہو جائے تو پورے مرقع کا نقشہ بگڑ جائے گا۔ مثال کے طور پر غلام رسول مہر نے غالب کی تحریروں کی مدد سے ان کے مکمل حالات پیش کیے۔ حالی نے 'یادگارِ غالب' میں غالب کے خطوط سے اقتباسات شامل کیے تھے، لیکن مہر نے اس کام کو بڑے پیمانے پر کیا اور غالب کی تحریروں میں ان کے جن معاصرین کا ذکر آیا تھا، ان کے مکمل حالات بھی فراہم کر دیے۔ شیخ محمد اکرام نے غالب کی ادبی سوانح لکھی، جو تحقیق و تنقید کا بہترین امتزاج پیش کرتی ہے، اس میں غالب کی شخصیت، ان کی عظمت اور ان کے مقام اور مرتبے کے نقوش کو بڑی خوبی سے اجاگر کیا گیا ہے۔ غالب کے کلام کی تاریخی ترتیب کا کام سب سے پہلے ڈاکٹر سید عبداللطیف نے شروع کیا تھا، جو بدقسمتی سے پریس میں آگ لگ جانے کی وجہ سے ضائع ہو گیا۔ اتفاق سے اس کے 136 صفحے تمکین کاظمی کے پاس محفوظ رہ گئے تھے، یہ انھوں نے نسخۂ عرشی کی ترتیب کے وقت امتیاز علی خاں عرشی کو بھجوا دیے۔ سید عبداللطیف کا کام چونکہ منظرِ عام پر نہ آسکا تھا، شیخ محمد اکرام نے اسے اپنے طور پر پورا کیا اور متداول دیوان کو ترتیبِ زمانی کے اعتبار سے مرتب کیا۔ امتیاز علی خاں عرشی نے غالب اور نوابانِ رامپور کے تعلقات کو بنیاد بنا کر غالبیات میں بیش بہا اضافے کیے۔ 'مکاتیبِ غالب' کی ترتیب کے علاوہ ان کا بنیادی کارنامہ

غالب کے تمام اردو کلام کو بشمول 'نسخۂ حمیدیہ' اور 'نسخۂ امروہہ' جمع کر کے اسے کلیات کے طور پر مرتب کرنا اور تاریخی اعتبار سے ترتیب دے کر 'نسخۂ عرشی' کے نام سے پیش کرنا ہے۔ قاضی عبدالودود نے غالب کی بعض فارسی تصانیف کو مرتب تو کیا ہے، لیکن اپنی زبردست تحقیقی صلاحیت اور بے پناہ معلومات سے کام لے کر کوئی مبسوط اور مربوط کتاب نہیں لکھی، تاہم مجوزہ 'جہانِ غالب' کے سلسلے میں اور دوسرے متعلقہ موضوعات پر ان کے قلم سے جو سیکڑوں مضامین نکلے ہیں، وہ کئی جلدوں کو محیط ہیں اور غالب پر کام کرنے والا کوئی بھی شخص ان سے صرفِ نظر نہیں کرسکتا۔ اس تناظر میں مالک رام کا کام دیکھا جائے تو اس کی اہمیت اور معنویت خود بخود واضح ہو جاتی ہے۔ 'ذکر غالب' پہلی بار 1938 میں شائع ہوئی تھی۔ تب سے اب تک اس کے متعدد ایڈیشن نکل چکے ہیں۔ اس دوران اس کی ضخامت چار گنا سے بھی زیادہ بڑھ گئی ہے اور اسی اعتبار سے اس کی جامعیت اور تحقیقی معلومات میں بھی اضافہ ہوتا رہا ہے۔ غالب کی اتنی مکمل، اتنی مستند اور اتنی مختصر سوانح اردو میں دوسری نہیں، اور شاید غالب پر لکھی گئی کسی تحقیقی کتاب کو اتنی مقبولیت حاصل نہیں ہوئی جتنی 'ذکرِ غالب' کو۔ اس کتاب کا بنیادی جوہر اس کا نظم وضبط، اختصار اور جامعیت ہے۔ دوسروں کا تو کیا ذکر، جن مسائل اور مباحث پر خود مالک رام نے پورے کے پورے مقالے لکھے ہیں، ان کے نتائج یہاں ایک پیراگراف میں یا چند سطروں میں پیش کر دیے گئے ہیں۔ غالبیات میں یہ کتاب بنیادی حوالے کا درجہ رکھتی ہے۔ اور اگر کہا جائے کہ اس کی حیثیت جانِ سخن کی ہے تو مبالغہ نہ ہوگا۔

غالب کی شخصیت ایک لحاظ سے نظام شمسی کی طرح ہے، یعنی اگر انھیں آفتابِ عالم تاب تصور کیا جائے تو ان کے چاروں طرف سیکڑوں چاند اور سیارے گردش میں ہیں۔ مالک رام کے کام کی وسعت کا اندازہ اس سے ہوگا کہ انھوں نے اس پورے نظام کو نظر میں رکھا ہے۔ چنانچہ غالب کی مرکزی شخصیت کے علاوہ ان کے تلامذہ، ممدوحین، معاصرین، عقیدتمندوں، دوستوں، دشمنوں، مداحوں، مخالفوں

میں سے بلامبالغہ سیکڑوں پر مالک رام نے قلم اٹھایا ہے اور بیش قیمت معلومات فراہم کی ہیں۔ 'تلامذۂ غالب'، 'وہ صورتیں الٰہی'، 'فسانۂ غالب' ان کے ایسے ہی کارنامے ہیں۔ 'تلامذۂ غالب' میں مالک رام نے غالب کے پونے دو سو شاگردوں کے حالات انتہائی محنت اور دیدہ ریزی سے جمع کردیے ہیں، ان میں سے متعدد شاعر ایسے ہیں جن کا ذکر اس سے پہلے کسی نے نہیں سنا تھا، اور اگر سنا تھا تو کلام نہیں دیکھا تھا۔ 'تلامذۂ غالب' میں ان سب سے ملاقات ہو جاتی ہے۔ 'فسانۂ غالب' میں 'تاریخ ولادت' کے علاوہ 'میرزا یوسف'، 'عبدالصمد استادِ غالب'، 'غالب کی مہریں'، 'نواب شمس الدین احمد خان'، 'مقدمۂ پنشن'، 'قتیل پنجابی الاصل'، 'سکے کا الزام اور اس کی حقیقت'، 'دربار رام پور سے تعلقات' اور 'غالب سوسائٹی' پر مضامین ہیں، اور ان میں سے ہر تحریر معلومات کا گنجینہ ہے جس سے غالبیات کے کئی نئے گوشے سامنے آتے ہیں۔

مثال کے طور پر قتیل کے وطن اور نام کی بحث ایک مدت سے چلی آتی تھی۔ مالک رام نے بٹالہ میں قتیل کے خاندان کے افراد کا پتہ چلا کر 1942 میں رسالہ 'نگار' میں شائع شدہ اپنے مضمون میں مستند معلومات فراہم کر دیں، اور اس کا مکمل شجرہ بھی پیش کر دیا۔ اسی طرح پنشن کے حالات نیشنل آرکائیوز اور انڈیا آفس لائبریری میں محفوظ اصل مآخذ کی مدد سے پہلی مرتبہ پوری تفصیل کے ساتھ پیش کیے۔ غالب پر سکہ کا الزام ایک مدت سے چلا آرہا تھا۔ مالک رام نے اپنی تحقیق سے ثابت کر دیا کہ جو سکہ انگریزوں نے غالب سے منسوب کیا تھا، وہ غالب کا نہیں، ذوق کے شاگرد حافظ غلام رسول ویران کا کہا ہوا تھا۔ مالک رام نے اس سکۂ شعر کو 'صادق الاخبار' کی اشاعت 6 جولائی 1857 میں ڈھونڈ نکالا، جہاں یہ حافظ غلام رسول ویران کے نام کے ساتھ موجود ہے، اور یہ اخبار قلعۂ معلیٰ کی سرپرستی میں شائع ہوتا تھا۔ ممدوحینِ غالب پر مالک رام نے جو مضامین لکھے ہیں، وہ ابھی رسائل میں بکھرے پڑے ہیں۔ ان میں تجمل حسین خاں (جن کے ساتھ غالب نے عیش کی

تخلیق کو مختص کیا تھا، اور تنگ نائے غزل کے بقدر شوق نہ ہونے کی شکایت کرتے ہوئے/ کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے/ کی دعا مانگی تھی، نواب علی بہادر، باندہ (یارب خدا کرے کہ سوارِ سمندِ ناز/ دیکھوں علی بہادرِ عالی گہر کو میں) افضل الدولہ آصف جاہ پنجم، تراب علی خاں سالار جنگ، نیز صدرالدین آزردہ اور نواب یوسف علی خاں پر مضامین بنیادی نوعیت کے ہیں۔ ان میں سے صدرالدین آزردہ اور نواب یوسف علی خاں کے حالات تلامذۂ غالب میں بھی آگئے ہیں۔'وہ صورتیں الٰہی' میں بعد کے لوگوں اور ان شخصیات پر مضامین ہیں جن سے مصنف کے تعلقات رہے۔ ان میں سائل دہلوی، صدر یار جنگ، مولانا حبیب الرحمٰن خاں شیروانی، سید سلیمان ندوی، برج موہن دتاتریہ کیفی، یگانہ چنگیزی، جگر مرادآبادی، نیاز فتح پوری اور غلام رسول مہر پر مضامین بیحد اہم ہیں۔ ان میں بھی مالک رام نے تاریخ ادب کے کئی گوشوں سے نقاب اٹھائی ہے، اور کئی نئی معلومات پیش کی ہیں۔

مالک رام کی تحقیقات کا ایک خاص پہلو ترتیب وصحتِ متن بھی ہے۔ بہت کم لوگوں کو یہ معلوم ہوگا کہ ان کے علمی کام کی ابتدا ہی صحتِ متن سے ہوئی تھی۔ غالب کی 'سبد چین' کا ان کا مرتب کیا ہوا نسخہ 1937 میں شائع ہوا تھا، 'ذکر غالب' اول اول دراصل 'سبد چین' کے مقدمہ ہی کے طور پر لکھی گئی تھی جو بعد میں 1938 میں الگ سے کتابی شکل میں شائع کی گئی۔ مالک رام کے ترتیبِ متن کے کاموں کو تین حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے: (1) تصانیفِ غالب، (2) تصانیفِ ابوالکلام آزاد، اور (3) دیگر کتب۔ تصانیف غالب میں 'سبدِ چین' کے علاوہ 'خطوط غالب'، 'دیوان غالب' (صدی ایڈیشن) اور 'گل رعنا' بڑی اہمیت رکھتی ہیں۔ (افسوس کہ ان کا مرتبہ غالب کا 'دیوان فارسی' آج تک شائع نہیں ہوا) دوسری شق کی کتابوں میں ابوالکلام آزاد کی تصانیف میں مالک رام نے 'غبار خاطر'، 'تذکرہ' اور 'خطبات آزاد' (جلد اول) کو انتہائی محنت اور دیدہ ریزی سے مرتب کر کے تدوینِ متن کا معیار پیش کیا ہے۔ دیگر کتابوں میں فضلی کی 'کربل کتھا'، حالی کی 'یادگار غالب'، نذیر احمد کی 'توبۃ النصوح' اور

محمد حسین آزاد کی 'نیرنگِ خیال' کا ذکر کیا جاسکتا ہے۔ ان کاموں میں مالک رام نے نہ صرف صحتِ متن پر توجہ صرف کی ہے بلکہ جو مقدمے، تعلیقات اور حواشی لکھے ہیں، وہ اپنی جگہ مستقل تصانیف کا درجہ رکھتے ہیں، خصوصاً 'غبارِ خاطر'، 'کربل کتھا'، 'دیوانِ غالب' اور 'گل رعنا' کے مقدمے انتہائی معلومات افزا اور جامع ہیں۔ مثال کے طور پر 'گل رعنا' ہی کو لیجیے، اسی سے دوسرے کاموں کے معیار اور معلومات کا بھی اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ 'گلِ رعنا' غالب کے اردو اور فارسی کلام کا اولین انتخاب ہے۔ غالب 1828 میں اپنی پنشن کے سلسلے میں کلکتہ پہنچے تھے اور یہ انتخاب انھوں نے وہیں اپنے ایک عقیدتمند مولوی سراج الدین احمد کے لیے تیار کیا تھا۔ اس کے بعد یہ نظروں سے اوجھل ہو گیا۔ البتہ اس کے دیباچے اور خاتمے کی عبارتیں غالب کے کلیاتِ نثرِ فارسی میں شامل ہوگئی تھیں اور انھیں سے معلوم ہوتا رہا کہ 'گل رعنا' کے نام سے غالب نے اپنے ابتدائی کلام کا کوئی انتخاب کیا تھا۔ اس زمانے میں شاہ اودھ کی طرف سے کلکتہ میں گورنر جنرل کے دربار میں سید کرم حسین سفارت کے فرائض انجام دے رہے تھے۔ یہ سید کرم حسین غالب کے بھی ملاقاتی تھے۔ غالب نے مولوی سراج الدین احمد کی فرمائش پر جب 'گلِ رعنا' مرتب کی تو ان سید کرم حسین نے بھی انھیں ایام میں اس کی نقل حاصل کر لی، جو ان کے خاندان میں محفوظ رہی۔ یہ کرم حسین دادا تھے نواب عماد الملک سید حسین بلگرامی کے، اور نواب عمادالملک دادا تھے سید نقی بلگرامی کے۔ سید نقی بلگرامی نے نواب عمادالملک کے کتب خانہ سے ایک قلمی بیاض لاکر مالک رام کو دی جو یہی 'گل رعنا' تھی اور تقریباً سو برس سے ناپید تھی۔ اس کے بعد 1969 میں 'گلِ رعنا' کا غالب کے ہاتھ کا لکھا ہوا نسخہ بھی لاہور میں دریافت ہوگیا، یہ بھی غالب صدی کے سلسلے میں شائع ہو کر منظرِ عام پر آچکا ہے۔

مالک رام نے اپنے نسخۂ گلِ رعنا کے مقدمے میں چند نہایت اہم دریافتیں پیش کی ہیں، اور بعض ضروری امور کی طرف اشارے کیے ہیں۔

اول یہ کہ غالب کی فارسی شاعری کا باقاعدہ آغاز سفرِ کلکتہ سے ہوا تھا۔ اگرچہ غالب نے اس سے پہلے بھی کبھی کبھی فارسی میں شعر کہے تھے لیکن فارسی کلام بمقابلہ اردو کلام کے مقدار میں بہت کم تھا، اور مرتب بھی نہیں ہوا تھا۔ کلکتہ میں اردو کی بہ نسبت فارسی کا چلن زیادہ تھا اور غالب کے احباب بھی زیادہ تر فارسی داں تھے۔ چنانچہ 'گل رعنا' میں شامل اردو کلام جہاں پورے دیوان کا انتخاب ہے، فارسی کلام اس وقت کی تقریباً تمام غزلوں کو محیط ہے۔

دوسرے یہ کہ اس انتخاب کی روشنی میں مالک رام نے محمد حسین آزاد کے اس بیان کی مدلل تردید کی ہے جو اردو میں بمنزلہ روایت کے رائج رہا ہے کہ اصلاً غالب کا دیوان بہت بڑا تھا اور مولوی فضل حق خیرآبادی اور مرزا خانی نے اس کا انتخاب کیا تھا جو غالب کی مقبولیت کا سبب بنا۔ مالک رام نے ثابت کیا ہے کہ یہ بات محض فسانہ طرازی ہے کیونکہ 'گلِ رعنا' کو دیکھنے کے بعد کسی شک وشبہہ کی گنجائش نہیں رہ جاتی کہ غالب کا یہ انتخاب کسی اور کا مرہونِ منت نہیں، اور یہ سارے کا سارا جوں کا توں متداول دیوان میں شامل ہے۔ اس سے مالک رام نے استدلال کیا ہے کہ غالب ابتدا ہی سے اپنے کلام سے ترک وحذف کے اصول پر کاربند رہے اور یہ سلسلہ بعد میں بھی جاری رہا۔ اس کا پہلا ثبوت یہی انتخابِ گل رعنا ہے۔

تیسرے یہ کہ اس انتخاب کی مدد سے مالک رام نے مزید استدلال کیا ہے کہ اس انتخاب کی روشنی میں مدتوں سے چلی آرہی اس غلط فہمی کا بھی ازالہ ہو جاتا ہے کہ غالب ابتدا میں مشکل پسند تھے اور آسان زبان میں شعر کہنے پر قادر نہ تھے، یا یہ کہ آسان زبان انھوں نے اخیر عمر میں میر تقی میر کے زیرِ اثر اختیار کی۔ مالک رام نے وضاحت کی ہے کہ تیس برس کی عمر تک کے غالب کے چار مجموعے اب تک دریافت ہو چکے ہیں اور ان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ غالب کی وہ تمام غزلیں جن کی بنا پر انھیں میر تقی میر سے متاثر بتایا جاتا ہے، تیس برس کی عمر سے پہلے کے کلام میں موجود ہیں، بلکہ ان میں سے بیش تر غزلیں تو 24 برس کی عمر سے بھی

پہلے کی ہیں۔ مالک رام کا خیال ہے کہ غالب کی ابتدائی مشکل پسندی مجبوری کی نہیں، بلکہ اختیار کی تھی۔ وہ بیدل سے متاثر تھے اور انھوں نے خیالی مضامین کے لیے یہ پیرایہ اختیار کیا ورنہ وہ آسان کہنے پر قادر تھے، اور یہ رنگ بھی شروع سے ان کے یہاں مل جاتا ہے۔

چوتھے یہ کہ چکنی ڈلی کے عنوان سے غالب کے دیوان میں جو قطعہ شامل ہے، اور جسے غالب نے کلکتہ کی ایک محفل میں فی البدیہہ کہا تھا، اس کے مصرعِ اولیٰ : / ہے جو صاحب کے کفِ دست پہ یہ چکنی ڈلی / اس میں صاحب سے یہی سید کرم حسین بلگرامی مراد ہیں، جن کی بدولت 'گلِ رعنا' کی یہ نقل محفوظ رہی۔

پانچویں یہ کہ 'گل رعنا' نو دریافت خطی نسخۂ دیوان اور نسخہ حمیدیہ کی مدد سے مالک رام اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ غالب 1816 اور 1821 کے درمیانی زمانے میں اسد کے ساتھ غالب تخلص لکھنے لگے تھے۔ 1816 میں انھوں نے جو مہر 'اسداللہ الغالب' بنوائی تھی، اس میں غالب بطور تخلص استعمال نہیں ہوا، بلکہ یہ مہر بطور سجع تیار کرائی گئی تھی اور اس میں لفظ غالب، حضرت علی کے نام کی رعایت سے تھا۔ یہ بعد کی بات ہے کہ جب انھوں نے اسد تخلص سے بیزار ہو کر نیا تخلص رکھنے کا فیصلہ کیا تو اسی سجع نے ان کی مشکل آسان کردی، اور انھوں نے غالب بطور تخلص اختیار کرلیا۔

'گل رعنا' کے مقدمے کے ان نکات کی وضاحت سے مقصود یہ بتانا ہے کہ مالک رام نے تدوینِ متن کے کاموں پر کس قدر عرق ریزی کی ہے اور کس قدر باریک بحثیں اٹھائی ہیں، اور کس قدر اہم اور بنیادی نوعیت کے نتائج اخذ کیے ہیں۔

مالک رام کے تحقیقی اور علمی کام میں اگرچہ مرکزیت غالبیات ہی کو حاصل ہے، لیکن انھوں نے دوسرے موضوعات پر بھی توجہ صرف کی ہے۔ تحقیقی رویے کے اعتبار سے ان کے مزاج کو سوانح نویسی، سیرت نگاری، ترتیب و تدوین اور صحتِ متن کے کاموں سے خاص مناسبت ہے۔ چنانچہ ان کا بیشتر کام خواہ وہ غالبیات سے متعلق ہو، یا کسی اور موضوع سے، اسی اعتبار سے پایۂ امتیاز رکھتا ہے۔ ابوالکلام آزاد کی

تصانیف کی تدوین کی طرف اشارہ کیا جاچکا ہے۔ نیز تماہی 'تحریر' کی ادارت، تذکرۂ معاصرین (جلد اول، دوم، سوم اور چہارم) اور 'نذرِ عرشی'، 'نذرِ ذاکر'، 'نذرِ عابد'، 'نذرِ زیدی' اور 'نذرِ حمید' کی تالیف و ترتیب بھی اس پایے کے کام ہیں کہ مالک رام کی علمی خدمات کے تذکرے میں کوئی بھی ان سے صرفِ نظر نہیں کرسکتا۔

1965 میں جب مالک رام سرکاری ملازمت سے سبکدوش ہوئے، تو اگلے برس کے اواخر میں انھوں نے دہلی اور علی گڑھ کے بعض احباب کے ساتھ مل کر 'علمی مجلس' قائم کی۔ وقتاً فوقتاً اس کے جلسے منعقد ہوتے جن میں کوئی علمی مضمون یا مقالہ پڑھا جاتا، اور اس پر تبادلۂ خیالات ہوتا۔ بعد میں یہ فیصلہ کیا گیا کہ مجلس اپنا رسالہ بھی شائع کرے۔ چنانچہ 1967 سے تماہی 'تحریر' شائع ہونا شروع ہوا۔ مالک رام اس کے مدیر تھے۔ اسی زمانے میں جعفر علی خاں اثر کا انتقال ہوگیا۔ تھوڑے دن کے بعد رفیق مارہروی بھی چل بسے۔ مالک رام نے 'تحریر' کے دوسرے شمارے میں وفیات کے تحت ان کے مختصر حالات شائع کیے۔ اس طرح گویا 'تحریر' میں وفیات کے مستقل باب کا اضافہ ہوگیا۔ اس سلسلے میں مالک رام معاصر شاعروں اور ادیبوں کے بارے میں اپنی ان یادداشتوں سے بھی کام لیتے رہے جنھیں وہ 'تذکرہ ماہ وسال' کے نام سے مرتب کر رہے تھے۔ وہ مرحومین کے پسماندگان اور دوست احباب سے بھی استمداد کرکے تمام ضروری معلومات جمع کرتے اور انھیں 'تحریر' میں شائع کرتے رہے۔ 'تحریر' کے 48 شمارے منظرِ عام پر آئے، اور یہ رسالہ بارہ برس تک شائع ہوتا رہا۔ کسی علمی تحقیقی رسالے کو باقاعدگی سے بارہ برس تک شائع کرنا بجائے خود ایک کارنامہ ہے۔ اس دوران اس میں اردو اور فارسی کے ادبی سرمایے اور مسائل پر متعدد بیش بہا مقالات شائع ہوئے۔ اور معاصر ادیبوں کے بارے میں نوٹ بھی نکلتے رہے۔ یہ واقعہ ہے کہ ادھر ایک زمانے سے معاصرین کے حالات کے بارے میں بے توجہی برتی جارہی تھی۔ اس کی ایک وجہ تاریخِ ادب کا بدلا ہوا نظریہ بھی ہے۔ پہلے تذکرہ نگاری کا چلن عام تھا۔ طرح طرح کے تذکرے لکھے گئے، اور تو اور میر،

قائم، مصحفی، میر حسن، شیفتہ اور متعدد دوسرے شعرا نے بھی تذکرے لکھے اور معاصر شاعروں کے کلام پر رائے دی۔ ہوتا یہ تھا کہ چند سطریں حالات میں، اور دو ایک جملوں میں رائے اور نمونۂ کلام۔ لیکن اس سے تاریخ ادب کی بہت سی معلومات محفوظ رہ گئیں، اور کئی شعرا کا نام صفحۂ ہستی سے مٹنے سے بچ گیا۔ آج قدیم تاریخ کی بہت سی کڑیاں انھیں تذکروں کی مدد سے ملاتی جاتی ہیں۔ اس زمانے میں یہی تذکرہ نگاری تاریخ نویسی کا بدل تھی۔ اب تاریخی وسائل کئی گنا بڑھ گئے ہیں۔ کتابوں کی اشاعت ہے، تنقیدی مضامین ہیں، رسالوں کے عام اور خاص نمبر ہیں وغیرہ۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ کبھی کبھی اس سب کچھ کے باوجود بعض بنیادی حقائق کسی ایک جگہ نہیں ملتے۔ اس ضرورت کے پیش نظر مالک رام نے ان وفیات کے مضامین پر مشتمل 'تذکرۂ معاصرین' شائع کرنا شروع کیا۔ اس کی پہلی جلد 1972 میں، دوسری 1976 میں، تیسری 1978 میں، اور چوتھی 1982 میں شائع ہوئی، اور پانچویں زیر تصنیف ہے۔ اگرچہ ان جلدوں میں بعض غیر معروف اور نسبتاً کم اہم ادیبوں کا تذکرہ بھی شامل ہے، لیکن ادبی اہمیت ایک موضوعی اور اضافی چیز ہے، اور اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ بلند پایہ اور اہم ادیبوں کے بارے میں بنیادی حقائق بھی آئندہ آنے والوں کو انھیں جلدوں سے دستیاب ہوں گے۔ مستقبل کے مورخ کے لیے مالک رام کے اس کارنامے کی کیا حیثیت ہوگی، آج اس کا تصور بھی ممکن نہیں۔

یہی معاملہ ان چھ 'نذروں' کا ہے جس کا ذکر اوپر کیا گیا۔ ان یادگار صحیفوں میں صرف اس عہد کے مستند ادیبوں کے مضامین ہی نہیں، ہر 'نذر' میں سوانحی اور شخصی حصہ بھی ہے جس میں اس بزرگ شخصیت کے مکمل اور مفصل حالات اور اخلاق و عادات، سیرت و شخصیت کا تذکرہ ہے جس کی خدمت میں 'نذر' پیش کی گئی ہے۔ سوانحی اور شخصی حالات کے یہ جامع مرقعے مالک رام نے انتہائی محنت سے تیار کیے ہیں، اور تاریخی دستاویزات کا درجہ رکھتے ہیں۔ سوانح نگاری اور سیرت نگاری کے میدان میں

ہمارے عہد میں شاید ہی کسی دوسرے محقق نے اتنا کام کیا ہو، جتنا مالک رام نے کیا ہے۔ 'ذکر غالب' ہو 'تلامذۂ غالب' ہو، 'ممدوحینِ غالب' کے سلسلے کے مضامین ہوں، 'تذکرۂ ماہ و سال' یا 'تذکرۂ معاصرین' ہو، یا یادگار 'نذروں' کا سلسلہ ہو، حالات فراہم کرنے اور انھیں ربط و اختصار سے لکھنے میں مالک رام کو کمال حاصل ہے۔ ان کی سیرت نگاری کے تین خاص پہلو ہیں۔ (1) واقعاتی معلومات کی فراہمی، (2) شجرہ نگاری، اور (3) اخلاق و خصائل پر نظر۔ ان تینوں خوبیوں کا امتزاج شاید ہی کسی اور جگہ اس طرح ملتا ہو جیسا مالک رام کے یہاں ملتا ہے۔ ان کی دقتِ نظر اور محنت پر ایمان لانے کے لیے صرف ان کے تیار کیے ہوئے شجروں ہی کو دیکھ لینا کافی ہوگا، جو ان کی تصانیف میں جابجا بکھرے ہوئے ہیں اور جن کی بدولت سیکڑوں سوانحی کڑیاں مل گئی ہیں۔ ادبی تحقیق میں سیرت نگاری مالک رام کا خاص میدان ہے اور سیرت نگاری میں شجرہ نویسی اور اخلاق نگاری ان کی سب سے بڑی طاقت ہے۔

مالک رام کی علمی خدمات کا ذکر کرتے ہوئے ان کی ابتدائی کتاب 'عورت اور اسلامی تعلیم' اور 'افکارِ سیدیں'، 'جگر بریلوی: فن اور شخصیت' اور 'افکارِ محروم' جیسی مرتبات کا ذکر بھی ضروری ہے۔ ترقی اردو بیورو کی طرف سے جو اردو لغت کئی جلدوں میں تیار ہو رہا ہے، اس کی پہلی جلد کا کام مالک رام کے ذمہ تھا۔ چار پانچ برس تک یہ کام جاری رہا اور ردیف الف ممدودہ و مقصورہ کے تقریباً بیس ہزار الفاظ کا اندراج تیار بھی ہو گیا تھا، لیکن دفتر شاہی کے موانع اور بعض دوسری نجی وجوہ سے مالک رام نے فیصلہ کیا کہ اس سے آگے وہ کام نہیں کریں گے، اور انھوں نے معذرت کر لی۔ 'عورت اور اسلامی تعلیم' ان کی ابتدائی تصانیف میں سے ہے جسے پہلی بار 1951 میں نگار ایجنسی لکھنو نے شائع کیا تھا اور جس کی سید سلیمان ندوی اور عبدالماجد دریابادی اور نیاز فتحپوری تک نے داد دی تھی۔ بعد میں اس کے تراجم عربی اور انگریزی میں بھی شائع ہوئے۔ انگریزی تصانیف کی تعداد بھی خاصی ہے۔ ان میں سے ایک تو وہ کتابچہ ہے جو انھوں نے غالب پر نیشنل بک ٹرسٹ کے لیے تیار کیا تھا، دوسری وہ

کتاب ہے جو انھوں نے حال ہی میں 'ہندستانی ادب کے معمار' سیریز میں الطاف حسین حالی پر ساہتیہ اکادمی کے لیے لکھی ہے۔ ان کے علاوہ جو 'نذریں' مالک رام نے تیار کی ہیں، ان میں 'نذرِ ذاکر'، 'نذرِ عابد'، 'نذرِ زیدی' اور 'نذرِ حمید' کی اردو جلدوں کے ساتھ الگ سے انگریزی جلدیں بھی ہیں جنھیں انھوں نے بڑی دلسوزی سے مرتب کیا ہے۔ 'نذرِ عرشی' میں انگریزی حصہ ایک ہی جلد میں اردو کے ساتھ ہے۔

مالک رام فارسی اور عربی کے عالم ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ صرف ونحو، زبان و بیان، املا، انشا، لغت سب پر ان کی نظر ہے۔ ان کی شخصیت اور ان کے اسلوبِ تحریر میں گہرا ربط ہے۔ جو بیباکی، جرات اور صاف گوئی ان کے مزاج میں ہے، وہی ان کی نثر میں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔ وہ جس طرح کی زبان استعمال کرتے ہیں، اس میں ذرہ برابر تصنع نہیں، انتہائی سادہ، ہر طرح کی آرائش سے عاری اور پختہ۔ رمزو ایما اور شعری لوازم جو ادبی زبان کا حسن ہیں، تحقیقی زبان کے لیے پاؤں کی زنجیر بن جاتے ہیں۔ وہی چیز جو وہاں حسن ہے، یہاں حسن کا پردہ ہے۔ مالک رام اس بات کو بخوبی جانتے ہیں، وہ حقیقت کو نہ گھٹاتے ہیں، نہ بڑھاتے ہیں، بلکہ جو بات جیسی ہے، اس کے ضروری پہلوؤں کو جوں کا توں بیان کر دیتے ہیں۔ جو سادگی اور نفاست ان کی طبیعت میں ہے، وہی ان کی نثر میں بھی ہے۔ مالک رام کے مزاج میں بڑا نظم و ضبط ہے، بعینہٖ یہی سنبھلی ہوئی کیفیت ان کی تحریر میں بھی ملتی ہے۔ ان کا مزاج جذباتی نہیں، عقلی ہے، چنانچہ ان کی نثر بھی ہر طرح کی افراط و تفریط سے پاک ہے، بیحد ہموار اور رواں۔ وضعِ احتیاط کو وہ کہیں ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ ان کی نثر محتاط اور ہر طرح کی انتہا پسندی سے دور ہے۔ اصراف خواہ جذبات کا ہو یا الفاظ کا، مالک رام کا ذہن اس سے دور رہتا ہے۔ سادگی، صفائی، ہمواری، اختصار اور احتیاط ان کی نثر کے بنیادی ارکان ہیں۔ ان کے مزاج کی ایک بنیادی خصوصیت جو بہت سی خوبیوں کی شیرازہ بندی کرتی ہے، ان کی ذہنی صلابت ہے۔ ان کا

علمی و تحقیقی کام ہو، ان کا شخصی وطبعی رویہ ہو، یا ان کی نثر — ہر چیز سے ان کے ذہن کی صلابت ظاہر ہوتی ہے۔ انھوں نے ساری زندگی سرکاری ملازمت کی، اس کے ساتھ ساتھ ان کا علمی کام برابر جاری رہا۔ ملازمت سے سبکدوش ہونے کے بعد وہ جالندھر موٹر ایجنسی کے بورڈ آف ڈائرکٹرز میں شامل ہوگئے لیکن ان کی علمی رفتار میں فرق نہیں آیا۔ وہ بیک وقت کئی کئی کام کر لیتے ہیں۔ ان کے پاس ادبی محفلوں، مجلسوں، اجتماعوں اور مشاورتی کمیٹیوں کے لیے بھی وقت ہے، لکھنے پڑھنے کے لیے بھی، اور ملنے ملانے کے لیے بھی۔ کرنیل سید بشیر حسین زیدی نے صحیح لکھا ہے کہ جب بھی کسی مشکل یا دقت طلب کام کی ذمہ داری ان پر ڈال دی گئی، انھوں نے اسے نبھا دیا۔ اکثر لوگوں کے لیے کام کے وقت ہلکی سی مداخلت بھی ناقابلِ برداشت ہو جاتی ہے۔ مالک رام کو بارہا ریڈیو سے خبریں سنتے بھی دیکھا ہے اور کام میں منہمک بھی پایا ہے۔ تعجب کی بات ہے کہ ان کا ذہن دونوں طرف حاضر رہتا ہے۔ استغراق کا ان میں عجیب وغریب ملکہ ہے۔ انھوں نے جتنا بھی کام کیا ہے، انتہائی نامساعد حالات میں کیا ہے۔ اور یہ ذہنی نظم اور صلابت کے بغیر ممکن نہیں۔ مالک رام نے زندگی بھر حقائق کی جو جستجو کی ہے، غالبیات میں جو اضافے کیے ہیں، اور اردو زبان و ادب کی جو خدمت کی ہے، وہ گہری علمی لگن اور ریاضت کے بغیر ممکن نہیں۔ کسی بھی عالم و محقق کی زندگی ایثار اور سچی وابستگی کی زندگی ہوتی ہے۔ مالک رام نے اپنے تقریباً 60-65 سال کے ذہنی سفر میں علمی مقصد کو ہمیشہ نظر میں رکھا اور اس سے وابستگی میں کوئی کمی نہیں آنے دی — اس کا نتیجہ یہ ہے کہ آج مالک رام کا شمار ان ماہرینِ غالبیات اور محققین میں ہوتا ہے جن پر اردو بجا طور پر ناز کرسکتی ہے۔

(مشمولہ 'مالک رام ایک مطالعہ'، دہلی 1986)

جہاں آرا: ایک اوپیرا

ہندوستان کی تاریخ میں عظمت و احترام کے اعتبار سے شاید ہی کسی شہزادی کا وہ مقام و مرتبہ رہا جو شاہجہاں کی چہیتی بیٹی جہاں آرا کا تھا۔ وہ حسن و حیا، نیکی و شرافت اور ایثار و قربانی کا عجیب و غریب مرقع تھی۔ مورخین اس کی خوبیوں کی تعریف میں رطب اللسان نظر آتے ہیں۔ عبدالحمید لاہوری نے بادشاہ نامہ میں، محمد صالح کنبوہ نے عمل صالح میں اور محمد ساقی مستعد خاں نے مآثر عالمگیری میں اس کی دانش مندی اور تدبر، روشن دماغی اور اعلیٰ ظرفی اور جود و سخا کی دل کھول کر تعریف کی ہے۔ برنیر اور بیل بھی اس کی نفاست و نزاکت اور سلیقہ و شائستگی کے قائل نظر آتے ہیں۔ وہ شاہجہاں اور ممتاز محل کی پہلی اولاد تھی اور 21 صفر 1023ھ (مطابق 23/مارچ 1614) کو پیدا ہوئی۔[1] اپنی ماں کے انتقال کے بعد محل میں اسی کا حکم چلتا تھا، اور وہ بیگم صاحب کے لقب سے پکاری جاتی تھی۔ شاہجہاں کو اس کی قابلیت اور معاملہ فہمی پر اس قدر اعتماد تھا کہ اکثر امور سلطنت میں اس سے مشورہ کرتا تھا۔[2]

تیس برس کی عمر میں جہاں آرا کو ایک نہایت ہی دردناک حادثہ پیش آیا۔ 27/محرم 1054ھ[3] (مطابق 26مارچ 1644) کو شہزادی شہنشاہ کی ملاقات سے واپس آرہی تھی کہ اس کا آنچل راستے میں روشنی کے لیے رکھے ہوئے چراغ کی زد میں آگیا۔ شہزادی کا لباس جو نہایت باریک ململ کا تھا اور جس میں جہانگیری عطریات

---

1 Thomas William Beale Oriental Biographical Dictionary London, 1894 (New York, 1965 Pp.189.190

2 S Bhattacharya: Dictionary of Indian History New York, 1967, Pp 480-481

3 بیل، حوالہ ماسبق، ص 190

اور خوشبوئیں بسی ہوئی تھیں، آن کی آن میں بھڑک اٹھا۔ خادماؤں نے بہت ہاتھ پاؤں مارے، لیکن آگ کو بجھانے میں کامیابی نہ ہوئی۔ شہزادی حرم کو بھاگتے ہوئے اپنی چیخوں کو روکے رہی، مبادا کوئی نامحرم اسے بے نقاب دیکھ لے یا آگ بجھانے کی کوشش میں کسی مرد کا ہاتھ اس کے بدن پر پڑے۔ حرم تک پہنچتے پہنچتے شہزادی خوفناک طرح سے جل چکی تھی۔ قلعے میں کہرام مچ گیا۔ بادشاہ نے کئی دن تک دربار منعقد نہیں کیا بلکہ خیرات کرنے، دعائیں مانگنے اور قیدیوں کو رہا کرنے کے متعلق فرامین جاری کر دیے، وہ رات رات بھر نمازیں پڑھتا، گڑگڑاتا اور شہزادی کے لیے دعائیں مانگتا۔ آخر جب آٹھ نو مہینے کے علاج معالجے کے بعد شہزادی اچھی ہوئی تو بادشاہ نے اس کی خوشی میں کئی دن تک جشن منعقد رکھا۔ شہزادی کو سونا چاندی سے تلوایا اور بہت سے جواہر اس پر نچھاور کر کے غریبوں میں تقسیم کیے۔[1] جس صبر اور استقلال کے ساتھ جہاں آرا نے اپنی خوفناک بیماری کی صعوبتیں برداشت کیں، اس کے نتیجے کے طور پر عام لوگ، اہل دربار اور خود شہنشاہ اس سے پہلے سے زیادہ محبت کرنے لگے۔ انگریز معالج جبرائیل باوٹن کو جہاں آرا کے علاج کے لیے سورت سے بلایا گیا تھا، جس نے شہزادی کے تندرست ہو جانے پر اپنے لیے تو کچھ نہ لینا چاہا، بلکہ اپنے اہل ملک کے لیے نہ صرف بنگال، بلکہ ساری مغلیہ سلطنت میں محاصل ادا کیے بغیر تجارت کرنے کی اجازت مانگ لی۔[2]

ایک اور واقعہ جو جل جانے سے کسی طرح روح فرسا نہ تھا۔ شہزادی کے عشق کے بارے میں ہے۔ اس کا ذکر فارسی تاریخوں میں نہیں ملتا بلکہ ایک فرانسیسی سیاح برنیر نے جو اس زمانے میں ہندوستان آیا تھا، اور جس نے 1655 سے 1661 تک کے ہندوستان کے حالات لکھے ہیں، اس ضمن میں کچھ تفصیل پیش کی ہے۔[3] اس کا

---

1 ضیاء الدین احمد برنی: جہاں آرا بیگم، کراچی، 1955، ص 24

2 غلام یزدانی 'جہاں آرا' جرنل آف پنجاب ہسٹاریکل سوسائٹی، ج 2، ش 4

3 Francois Bernier, Travels in Hindusthan. Tr H. Ouldinburgh Calcutta, 1904, Pp. 9-11.

بیان ہے کہ مخفی طور پر شہزادی کے پاس ایک نوجوان شخص کی آمدورفت ہوگئی جو بہت حسین تھا۔ کسی نہ کسی طرح یہ بھید کھل گیا اور ایک دن شاہجہاں ناگہاں وہاں چلا آیا۔ شہزادی نے مارے خوف کے نوجوان کو حمام کی ایک بڑی دیگ میں چھپا دیا۔ بادشاہ نے بغیر غصے اور ناخوشی کا اظہار کیے بیٹی سے کہا کہ آج تم نے حسب معمول غسل نہیں کیا، حمام کرنا چاہیے اور خواجہ سراؤں کو حکم دیا کہ دیگ کے تلے آگ جلائیں۔ بادشاہ اس وقت تک وہاں سے نہ گیا جب تک اسے یہ معلوم نہ ہوگیا کہ نوجوان کا کام تمام ہوگیا ہے۔ برنیر نے اس قسم کے ایک اور دردناک واقعے کا ذکر بھی کیا ہے۔ نذیر خاں ایک ایرانی نوجوان، نہایت ہی صاحبِ جمال، قابل و دانش مند اور ازبس شجاع امیر تھا۔ اس نے کسی طرح شہزادی سے ربط خاطر پیدا کرلیا۔ بادشاہ کو پتہ چلا تو اس نے نذیر خاں کو دربار میں طلب فرمایا اور اظہار مہربانی کے طور پر اپنے ہاتھ سے پان کا بیڑا عنایت کیا۔ پان میں زہر ملا ہوا تھا اور پیشتر اس کے کہ وہ اپنی پالکی میں سوار ہوکر گھر پہنچتا، راستے ہی میں ختم ہوگیا۔

ہم عصر مورخین تو ایسے واقعات کو خواہ ان میں صداقت بھی ہو، لکھ ہی نہ سکتے تھے لیکن بعد کے مورخین نے بھی انھیں نظرانداز کردیا۔ ایسا کرنے سے ان مورخین کے نزدیک شاید مغلیہ عظمت و حرمت پر حرف آتا تھا، حالانکہ محبت تقاضائے بشریت ہے۔ خصوصاً اس وضاحت کی روشنی میں جو برنیر نے ان واقعات کو نقل کرنے سے پہلے پیش کی ہے، یہ ضروری تھا کہ ان کی صحت یا عدم صحت کے بارے میں کھل کر بحث کی جاتی۔ برنیر کا بیان ہے:

> ''میں اس جگہ دو داستانیں جو اس شہزادی کی عشق بازی سے متعلق ہیں، بیان کرنا چاہتا ہوں اور مجھے امید ہے کہ کوئی شخص میری نسبت یہ گمان نہ کرے گا کہ میں نے ان مضامین کو افسانہ طرازی، اور عجوبہ نگاری کی تمنا سے بیان کرنا چاہا ہے کیونکہ جو کچھ میں لکھ رہا ہوں وہ ایسے واقعات ہیں جو تاریخ میں کارآمد ہیں اور میرا خاص مدعا اور مطلب یہ ہے کہ یہاں کے لوگوں کے

رسوم و عادات کے صحیح اور درست حالات بیان کروں۔"[1]

جہاں آرا شعر و سخن کی دلدادہ تھی۔ اس کو تصوف سے بھی بہت شغف تھا۔ وہ اپنا وقت زیادہ تر مشائخ عظام کے ملفوظات کا مطالعہ کرنے میں صرف کرتی تھی۔ "ہندوؤں کی مذہبی کتابوں سے بھی جن میں اپنشد خصوصیت سے قابل ذکر ہیں، اسے بہت دلچسپی تھی۔"[2] شاہجہاں کے مزاج میں تو وہ دخیل تھی ہی، اورنگ زیب کو مشورہ دیتے وقت بھی نہایت صفائی اور جرأت سے کام لیتی تھی۔ چنانچہ جب اورنگ زیب نے 2/اپریل 1679 کو ازسرنو جزیہ جاری کیا تو بقول منوچی[3] اس وقت جہاں آرا نے اس کارروائی کی سختی سے مخالفت کی تھی اور اسے سلطنت اور رعایا دونوں کے مفاد کے خلاف قرار دیا تھا۔

جہاں آرا کی تصانیف میں 'مونس الارواح'[4] جو حضرت خواجہ معین الدین چشتی اجمیریؒ اور ان کے نامور خلفا کے حالات میں ہے، خاصی مشہور ہے، جہاں آرا کی دوسری تصنیف "صاحبیہ" ہے جو اس کے پیر مُلّا شاہ قادری کی نامکمل سوانح حیات ہے۔ اس کے آخر میں جہاں آرا نے اپنی زندگی کے کچھ حالات بھی درج کیے ہیں۔[5]

---

1 برنیر: حوالہ ماسبق، ص 10، نیز وقائع سیر و سیاحت ڈاکٹر برنیر، ترجمہ سید محمد حسین، مرادآباد 1888، ص 21

2 ضیاء الدین احمد برنی، حوالہ ماسبق، ص 83

3 N. Manucci Storia do Mogor Tr W Irvine, London 1907

4 'مونس الارواح' کے برٹش میوزیم میں دو قلمی نسخے محفوظ ہیں۔ ایک نسخہ اجمیر کی درگاہ میں بھی ہے اور ایک نسخہ جسے جہاں آرا نے اپنے درباری خوشنویس عاقل خان حسین سے وصلیوں پر لکھوایا تھا اور تمام کتاب کو طلائی نقش و نگار اور زرین افشاں سے مزین کرایا تھا، اسے شبلی نعمانی بے حد عزیز رکھتے تھے۔ یہ نسخہ اب شبلی اکاڈمی، اعظم گڑھ میں محفوظ ہے۔ جہاں آرا کی مہر جو سرخ رنگ کے پتھر پر کندہ ہے، راؤ بہادر پارس نس کے ذخیرہ ستارا میوزیم (مہاراشٹر) میں موجود ہے۔

5 Bazmee Ansari: (Central Institute of Islamic Research, Karachi) Encyclopaedia of Islam, Vol. II Leiden 1965 Pp. 378-379

جہاں آرا کا انتقال 3رمضان 1092ھ (مطابق 5ستمبر 1680) کو ہوا۔[1] اوراس کی خواہش کے مطابق اسے درگاہ نظام الدین اولیا میں دفن کیا گیا۔ اورنگ زیب عالمگیر کے ایک فرمان کے مطابق جہاں آرا کے اٹھ جانے سے ''بخشش، احسان اور اخلاق'' کا دروازہ بند ہوگیا اور ''فیض رسانی'' کا سرمایہ جہاں سے جاتا رہا۔[2]

اردو میں جہاں آرا پر اب تک چار کتابیں لکھی گئی ہیں:

1 محبوب الرحمٰن کلیم: جہاں آرا، علی گڑھ 1918

2 محمد اسلم جیراج پوری: جہاں آرا، لکھنؤ 1906

3 ضیاء الدین احمد برنی: جہاں آرا، دہلی 1921، نیز کراچی 1955

4 ظفر قریشی: جہاں آرا، دہلی 1943

ان میں سے پہلی تین کتابیں سیرت اور سوانح پر ہیں جن میں سب سے زیادہ تحقیق کا حق ضیاء الدین برنی صاحب نے ادا کیا ہے۔ چوتھی کتاب ناول ہے۔نظم میں اس یادگار ہستی کے کردار کو پیش کرنے کا شرف رفعت سروش کو حاصل ہے۔ زیرِنظر اوپیرا میں شہزادی کی محبت کے واقعہ کو بھی شامل کیا گیا ہے لیکن اس طرح کہ شہزادی کی بشریت اور شرافت، اخلاق اور انسانیت اور بلند ہمتی اور قربانی کا نقش دل پر اور بھی گہرا ہوجاتا ہے۔

2

اوپیرا ڈرامے ہی کی ایک قسم ہے جو مغربی ادبیات سے نکل کر پوری دنیا میں رائج ہوچکا ہے۔ مختلف زمانوں میں اس کے مختلف تصور مقبول رہے ہیں۔ اس کی تشکیل میں سب سے زیادہ حصہ عہد وسطیٰ کے اٹلی، جرمنی، فرانس اور برطانیہ نے لیا اور موجودہ دور میں روس اور امریکہ میں بھی اوپیرا میں وقیع اضافے ہوئے ہیں۔

1 بیل، حوالہ ماسبق، ص 190

2 ضیاء الدین احمد برنی، ص 57

سولھویں صدی میں اطالوی زبان میں تمثیلی ڈراموں کا چلن تھا۔ ان میں مجرد انسانی اوصاف شخصی طور پر پیش کیے جاتے تھے جیسے 'سب رس' میں حسن و عشق، عقل، وہم، نظر کو کرداروں میں ڈھال کر پیش کیا گیا ہے۔

اطالوی ڈراما La Reppresentazione di Anima e di corpo میں روح اور جسم اور حق اور باطل کی کشمکش کو اجاگر کرنے کے لیے انسانی کرداروں کے ساتھ ساتھ موسیقی سے بھی مدد لی گئی تھی۔ عہد وسطیٰ کے اطالوی چرچ میں ایسے ڈرامے عام تھے جن کے ڈھانچے کی تعمیر میں شعر و نغمے کو اہمیت حاصل تھی اور جنھوں نے سولھویں صدی میں اولین مکمل اوپیرا Dafne کے لیے فضا تیار کر دی تھی۔[1]

اوپیرا کے ارکان میں چار چیزیں خاص ہیں (1) لفظ، (2) نغمہ، (3) منظر کاری اور (4) اداکاری۔ سترھویں صدی میں دیومالائی منظر کاری کو زبردست اہمیت حاصل تھی۔ اٹھارہویں صدی میں اوپیرا میں موسیقاروں کے باہمی مقابلے مرکزی حیثیت رکھتے تھے۔ اوپیرا میں الفاظ کی حیثیت جسم کی ہے، موسیقی روح ہے۔ منظر کاری لباسِ ناز ہے اور اداکاری حسن دل آرا کا سحر و افسوں۔ اوپیرا میں موضوع شرط ہے۔ یہ دیومالائی بھی ہوسکتا ہے جس کا سرچشمہ اساطیر، قدیم روایات اور کتب مقدسیہ ہیں، اور شخصی بھی اور تاریخی بھی۔ (تاریخ بعید اور تاریخ قریب دونوں) اسلوب بیان واضح بھی ہوسکتا ہے اور رمز و ایما کا پردہ لیے ہوئے بھی جیسے تمثیلی اوپیرا میں ہوتا ہے۔ سب سے ضروری بات یہ ہے کہ لفظ بولے نہیں گائے جاتے ہیں۔ ایسے اوپیرا بھی ہیں جو تمام و کمال منظوم نہیں۔ اوپیرا میں نثر کا استعمال کلیۃً ممنوع نہیں۔ اگرچہ سنگیت کی فضا باندھنے کے لیے اوپیرا کا منظوم ہونا ہی مناسب ہے۔ اوپیرا لفظ اور نغمہ یا شعر اور سنگیت کے ملن اور سنجوگ سے پیدا ہوتا ہے۔ واضح رہے کہ فنونِ لطیفہ کے چار اہم ترین مظاہر یعنی شاعری (لفظ) موسیقی (نغمہ) مصوری (منظر کاری) اور رقص (اداکاری) کا امتزاج اوپیرا میں کچھ اس طرح ہوتا ہے کہ بھرپور جمالیاتی

1 L Loewenberg: Annals of Opera, 1955 P.Bekker. The Changing Opera, 1935.

لطف و انبساط کی توقع کی جاسکتی ہے۔ اگرچہ روسو اور ڈرائیڈن جیسے ادیبوں اور شاعروں نے بھی اوپیرا لکھے ہیں لیکن موسیقی کے لازمی عنصر کی وجہ سے وہ لوگ جو مغربی موسیقی کے آفتاب و مہتاب بن کر چمکے اور جن کے بغیر موسیقی کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا، وہ سب کے سب اوپیرا سے کسی نہ کسی طرح وابستہ رہے ہیں۔ میری مراد موزارٹ، بیتھوون ہنڈل، چیکاسکی جیسے فنکاروں سے ہے۔ مغرب میں اوپیرا کا تصور آرکسٹرا کے بغیر ممکن نہیں۔ گائے جانے والے مکالموں یا گانوں کے ساتھ ساتھ ایسے پارے بھی تقریباً ہر اوپیرا میں ملتے ہیں جہاں صرف آرکسٹرا اپنے Ensamble کا کمال پیش کرتا ہے۔ ایسا دو ایکٹوں کے درمیان یا رقص کا منظر پیش کرتے ہوئے خاص طور سے ہوتا ہے۔

ہمارے ہاں اوپیرا کے تمام ارکان کی بعینہٖ بازیافت ممکن نہیں، کچھ ہمارے مخصوص تہذیبی ماحول، کچھ ہماری شاعری کے محرکات اور کچھ ہماری موسیقی کے بنیادی فلسفے کی وجہ سے۔ اوپر بیان کیے گئے ارکان میں منظرکاری کا تعلق وسائل سے اور اداکاری کا فطری عطیہ اور مشق سے ہے جو ہر کہیں ممکن ہے۔ رہا لفظ اور نغمہ کا ملن اور سنجوگ اور وہ بھی آرکسٹرا کی مدد سے تو اس سلسلے میں یہ بدیہی بات ہے کہ ہم لاکھ مغربی آرکسٹرا کی نقل میں اپنے آرکسٹرا بنائیں، ہماری موسیقی کا مزاج (Symphony) پر نہیں Melody پر ہے۔ اس کے ساتھ یہ بھی سچ ہے کہ فطرت کی طرف سے سنگیت کا مادہ جتنا ہمیں ودیعت ہوا ہے، شاید ہی کسی قوم کو ہوا ہو۔ ہندستانی اور مغربی ذہن کا مقابلہ کرتے ہوئے آندرے مالرو نے بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ جس طرح مغربی حسیت اپنی غذا ادب سے حاصل کرتی ہے، ہندستانی حسیت اپنی غذا سنگیت سے لیتی ہے۔ سنگیت کا عمل دخل ہماری زندگی میں بہت ہے۔ مغرب کی زندگی میں بھی ہے لیکن اتنا نہیں۔ البتہ ہمارا سنگیت اجتماعی نہیں انفرادی ہے۔ اس کا تعلق سیکڑوں سازوں یا متعدد آوازوں کی جھنکار سے نہیں، ایک ساز ایک گلے سے نکلی ہوئی سر، لے، تان اور ان سے بننے والے راگ راگنیوں سے ہے۔ ہندوستان میں

سنگیت اور روحانی فکر میں گہرا ربط ہے۔ بھارت منی کے ناٹیہ شاستر سے لے کر آج تک ہندستانی سنگیت کی ترقی ہندستانی ذہن کے فکری سفر کا ایک حصہ ہے۔ ڈاکٹر سید عابد حسین نے ڈاکٹر رادھا کرشنن سے اتفاق کرتے ہوئے بڑی خوبی سے اس بات کی وضاحت کی ہے کہ ہماری میزان اقدار میں فکر کا پتہ سب پر بھاری ہے اور یہ فکر بھی مجرد نظری فکر نہیں، بلکہ حضوری فکر ہے، یعنی روحانی فکر جس میں موضوع اپنے معروض کے تصور میں ڈوب جاتا ہے۔ ہندستانی سنگیت میں حظ و انبساط کی معراج بھی مراقبے کی یہی کیفیت ہے کہ نفس انفرادی اپنے سے ماورا ہو کر نفسِ کلی کے تصور میں ڈوب جائے۔ معاملہ صرف محویت یا استغراق کا نہیں، مصدر ہستی کی ماورائیت اور وحدانیت کے لامحدود تصور کا بھی ہے جس میں سنگیت فکر کا حصہ بن جاتا ہے اور اس کا سفر خود سے بے خودی، قطرے سے دریا، جز سے کل، محدود سے لامحدود اور خارج سے باطن کی طرف ہوتا ہے جو ایک نجی اور انفرادی روحانی عمل ہے۔ یہ سارا عمل لے، سُر اور تان یعنی Melody سے ہوتا ہے۔ اس کے برعکس مغربی اوپیرا میں اہمیت (Symphony) یعنی آہنگ اور آرکسٹرا کو حاصل ہے۔ تاہم اثر آفرینی یا جمالیاتی کیف و سرور ارکان کی دوئی کے مٹنے سے پیدا ہوتے ہیں، یعنی اوپیرا کے آرٹ میں اصل چیز سنگیت نہیں بلکہ سنگیت اور لفظ کا ملن اور سنجوگ ہے۔ اور اس ملن کو مکمل بنانے کے لیے لفظ کی نغمگی کی کمی سنگیت سے اور سنگیت کی کمی لفظ کی نغمگی سے پوری ہو سکتی ہے اور ایسا مشرق کی زبانوں میں بالخصوص اردو میں ممکن ہے۔ یوں تو لفظ کا اپنا سنگیت اور زبان کی اپنی فطری نغمگی ہوتی ہے۔ ہر زبان میں شاعری کی بنیاد کسی نہ کسی طرح کی نغمگی، آہنگ یا موسیقیت پر ملے گی، لیکن مغربی زبانوں میں شعر کی موسیقیت کا ڈھانچہ اتنا کسا بُنا ہوا نہیں، جتنا مشرقی زبانوں میں ہے، اردو شاعری میں نغمگی کا احساس کہیں زیادہ ہے۔ چنانچہ اجتماعی جھنکار نہ سہی، شعر کی اپنی موسیقیت اور اندرونی نغمگی سنگیت کے ساتھ مل کر تاثیر کا وہ جادو جگا سکتی ہے کہ باید و شاید۔

رفعت سروش کا زیرِنظر اوپیرا اس کی بہترین مثال ہے۔ اس میں جگہ جگہ شعر کی اپنی نغمگی کو ابھر کے سامنے آنے کا موقع دیا گیا ہے۔ اور شاعری کی موسیقیت کے امکانات سے پورا پورا فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ اس اجمال کی تفصیل آگے آتی ہے۔

3

اردو میں ڈرامے کی روایت خاصی کمزور ہے۔ واجد علی شاہ کے زمانے اور امانت کی اندرسبھا سے اس کی عمر کا اندازہ ہوتا ہے لیکن یہ طول ہی طول ہے۔ اس میں عرض بہت کم ہے۔ اتفاق سے اندرسبھا کو اردو کا پہلا اوپیرا بھی کہہ سکتے ہیں کیونکہ اس کے مکالموں میں شاعری سے اور اندر کی پریوں کا اکھاڑہ جمانے کے لیے موسیقی اور رقص و سرود سے مدد لی گئی ہے لیکن اس شہاب ثاقب کے بعد اندھیرا ہی اندھیرا ہے۔ پارسی تھیٹر کے کئی ڈراموں میں منظوم حصے ملتے ہیں۔ انھیں گا کر بھی بولتے تھے، لیکن تمام و کمال اوپیرا کی مثال نہیں ملتی۔ ادھر جدید دور کی ضرورتوں نے پھر اس طرف متوجہ کیا ہے۔ ساغر نظامی نے انارکلی اور نہرو نامہ جیسے وقیع اوپیرا لکھے، جن کے بعض حصے ریڈیو سے نشر بھی ہوئے۔ اوپیرا پڑھنے کی نہیں اسٹیج پر سنگیت کے ساتھ پیش کرنے کی چیز ہے۔ اس لحاظ سے رفعت سروش کے 'جہاں آرا' کا یہ پہلو لائق توجہ ہے کہ اسے دہلی، لکھنؤ، حیدرآباد اور چنڈی گڑھ میں کئی ہفتوں تک کامیابی کے ساتھ پیش کیا گیا۔ اس کے علاوہ اسے دہلی ٹیلی ویژن پر بھی دکھایا جاچکا ہے۔ شعر اور سنگیت کے ملن کے لیے شعر کی جس اندرونی نغمگی کی ضرورت کی طرف اوپر میں نے اشارہ کیا ہے اس سلسلے میں 'جہاں آرا' کے تعلق سے یہ بات قابل ذکر ہے کہ 'جہاں آرا' اردو کا پہلا اوپیرا ہے جس میں ایک سطر بھی نثر کی نہیں۔ اس سے پہلے کے اوپیرا میں خال خال نثر کے ٹکڑے بھی ملتے ہیں جبکہ 'جہاں آرا' اس التزام سے لکھا گیا ہے کہ شعر کی اپنی نغمگی کو آزادانہ ابھرنے کا موقع ملے اور وہ پورے اوپیرا میں جاری وساری رہے۔

شاعر کے ذہن نے کہیں پر یہ پہلے سے طے نہیں کیا کہ فلاں موقع پر فلاں بحر یا فلاں فارم اختیار کیا جائے، بلکہ وہ پورے اوپیرا کا تصور ایک معنوی اور تاثیری کُل کی حیثیت سے کرتا ہے اور اس میں سے نغمگی کی جو جو زیریں لہریں موقع و مقام کی رعایت سے خود بخود نکلتی ہیں، انھیں سامنے آنے دیتا ہے۔ مثال کے طور پر پہلے سے طے شدہ یہ بات کوئی معنی نہیں رکھتی کہ کون کردار کس مقام پر غزل کے فارم میں بات کرے گا اور کون مثنوی کے اور آزاد نظم کے، بلکہ اوپیرا کا منظر، جذبے کی کیفیت اور کرداروں کی ذہنی حالت جس طرح کے فارم کا تقاضا کرتی ہے، شاعر اسے اختیار کرتا چلا گیا ہے۔ تخلیقی سطح پر ہر Situation اپنا فارم ساتھ لے کر آتی ہے۔ شاعر کے احساس و شعور کا فرض یہ ہے کہ وہ اس تقاضے کو سمجھے اور اس کی تکمیل کرے۔

اوپیرا کے شروع میں سامعین کے ذہن کو ماضی کی طرف راجع کرنے کے لیے پردے کے پیچھے سے وقت کے راوی کی آواز ابھرتی ہے جو اعلان کی شکل میں ہے۔ اس کے لیے رباعی سے بہتر فارم ممکن نہ تھا۔ اس کے بعد مغلوں کی شان و شوکت اور جاہ و حشم کی فضا تیار کرنا مطلوب ہے، جس کے لیے غزل کی بحر اور مثنوی کا دو دو مصرعوں کا مقفیٰ اسلوب اختیار کیا گیا ہے۔ نغمگی کے تنوع کے لیے ہر پارے کی بحر بدلتی ہے۔ اس کے بعد جشن سال گرہ کا منظر ہے۔ گانے کے ختم ہوتے ہی شہزادی خواصوں کی طرف متوجہ ہوتی ہے۔ ان کی گفتگو میں آداب و القاب کا لحاظ ضروری ہے۔ چنانچہ یہاں تک کا حصہ سارا کا سارا پابند نظم ہے، لیکن جیسے ہی دارا آتا ہے، اور بہن بھائی میں بے تکلف بات چیت شروع ہوتی ہے، قافیے کی پابندی ختم ہو جاتی ہے اور مصرعے آزادانہ ڈھلنے لگتے ہیں۔ اس سے پہلے دربار کا رسمی اور پرتکلف ماحول تھا، چنانچہ نظم کا انداز بھی رسمی اور کلاسیکی تھا۔ دارا کے آنے سے تکلفات کا پردہ ہٹ گیا تو پابند نظم کی جگہ بھی آزاد نظم نے لے لی۔ یہ ساری گفتگو ایک ہی بحر میں ہے۔ قافیہ اگر روانی میں از خود کہیں آ گیا ہے تو خوب، ورنہ عمداً اس کا التزام نہیں کیا گیا۔ دارا آتے ہی ہدیہ تبریک پیش کرتا ہے۔ جہاں آرا کہتی ہے :

شکریہ، مگر دارا
عمر کی حقیقت کیا
سانس آنی جانی ہے
آنکھ بند ہوجائے
پھر یہ سب کہانی ہے

دارا: کون سی حقیقت ہے
اور کیا کہانی ہے
آج یہ سب کیوں سوچیں
آپ کا جنم دن ہے

جہاں آرا: ہاں جنم کے پردے میں
موت بھی تو ہنستی ہے.....
جیسے زندگی اور موت
اصل میں ہیں دو عنواں
ایک ہی فسانے کے

دارا: ہائے کیا قیامت ہے
ذہن کا رسا ہونا

جہاں آرا: تم یقیں کرو دارا
تم سے بات کرنے میں
اک سکون ملتا ہے
عالمِ تجسس میں
تم بھی کھوئے رہتے ہو
سوچتی ہوں میں اکثر
(اس جہانِ فانی میں)

عمر کی حقیقت کیا؟

رفعت سروش کی قدرت بیان اور احساس نغمگی کا یہ پہلو بھی لائق توجہ ہے کہ ان کے ہاں مکالمے کے بیچ میں بحر کہیں نہیں بدلتی، کیونکہ اس سے موسیقی کی وحدت مجروح ہوسکتی ہے۔ البتہ واقعہ کی نوعیت، کردار کی ذہنی بے ربطی یا بدحواسی یا دل گرفتگی یا جذبے کے وفور کو ظاہر کرنے کے لیے ارکان کو کم یا زیادہ کیا جاسکتا ہے۔ یعنی بحر تو وہی رہے گی، لیکن مصرعے چھوٹے بڑے کیے جاسکتے ہیں۔ ایسا ہی کلاسیکی موسیقی میں بھی ہوتا ہے:

مہ لقا (گھبرائی ہوئی) قیامت قیامت، غضب ہوگیا

روشن آرا ہوا کیا، بتاؤ ذرا مہ لقا

مہ لقا جیسے پہنچیں شمع کے نزدیک بیگم صاحبہ
اُس کی لو نے صورتِ پروانہ بڑھ کر......

سب ....کیا کہا

مہ لقا عطر میں مہکے ہوئے آنچل کو اک بوسہ دیا

سب با خدا!

یا پھر اس اقتباس کو دیکھیے۔ شہنشاہ پر جہاں آرا کی محبت کا راز کھل گیا ہے۔ گلنار گھبرائی ہوئی ہے، اور بغیر اجازت کے جہاں آرا کے کمرے میں آگئی ہے:

گلنار میری گستاخی معاف!
باریابی کی اجازت ہو مجھے

جہاں آرا کون......؟ تم، گلنار!
آؤ، کیوں ہو اتنی بدحواس

گلنار میری گستاخی معاف!
آپ کے کمرے میں آیا تھا کوئی؟

جہاں آرا ہاں، مگر کیا بات ہے کیا ماجرا ہے کیا ہوا؟

وہ بلند اختر تھا، اور ہم نے بلایا تھا اسے

ان مثالوں سے ظاہر ہے کہ شاعر کی نغمگی کا احساس کتنا رچا ہوا ہے اور وہ فنی غنائیت کی کیسی سوجھ بوجھ رکھتا ہے۔ پورے اوپیرا میں جگہ جگہ لفظ اور نغمے کے ملن اور سنجوگ کی یہی کیفیت ملتی ہے۔ جہاں آرا اور روشن آرا کا مکالمہ دیکھیے۔ اگرچہ دونوں بہنیں ہیں، لیکن باہم وہ خلوص و یگانگت نہیں جسے ہم دارا اور جہاں آرا کی ملاقات میں دیکھ چکے ہیں۔ چنانچہ رسمی جذبات کی وجہ سے گفتگو پھر پابند قالب اختیار کر لیتی ہے۔ اس طرح جب شہزادی نوجوان کو حکم دیتی ہے کہ اس کی خواب گاہ سے فوراً چلا جائے تو شہزادی کی عزت و عصمت اور شاہی وقار و متانت کا تقاضا یہی ہے کہ کلاسیکی انداز اختیار کیا جائے۔ اسی طرح شاہجہاں کی گفتگو ہو یا خودکلامی ہر جگہ اس کے لیے پابند اسلوب استعمال کیا گیا ہے۔ اس کے برعکس جب گلنار بھاگی بھاگی آتی ہے اور روشن آرا کی سازش سے آگاہ کرتی ہے تو گفتگو کا اسلوب آزاد نظم کا ہے۔ یہی عالم اوپیرا کے آخر میں خواص اور مجذوب کے مکالمے کا ہے، جہاں المیلے کی شدت کو ابھارنے کے لیے آزاد نظم کی بے تکلفی اور سادگی سے مدد لی گئی ہے۔

اوپیرا میں جگہ جگہ گانے، غزلیں، مناجات، کورس اور قوالی بھی آئے ہیں۔ ان کے اوزان و اصوات اور بحروں اور لفظیات کے انتخاب سے بھی اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ شاعر نغمگی کا غیر معمولی احساس رکھتا ہے۔ جہاں آرا کے جل جانے کے بعد گلنار اور مہ لقا جو مناجات گاتی ہیں، اس کا ایک ایک لفظ درد میں ڈوبا ہوا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ تمام اصوات نے مل کر دعا کے لیے ہاتھ اٹھا دیے ہیں:

اے خالق کونین تو بیگم کو شفا دے

اے ربِّ جہاں شان کریمی کی دکھا دے

اسی طرح دارا کی غزل کے ہر شعر سے اس کے فکری اور صوفیانہ مزاج کا احساس ہوتا ہے، مطلع ہے:

دیباچۂ کتابِ وفا ہے یہ زندگی
اک لمحۂ شعورِ فنا ہے یہ زندگی

جشن سالگرہ کے موقعے پر جو گانا گایا جاتا ہے اس میں غزل کی ترنم زیر بحر ہے، لیکن انداز نغمے کا ہے، اور ہر تین مصرعوں کے بعد ٹیپ کے مصرعے کی تکرار ہے:

وقت کے ساقی نے چھلکایا خوشیوں کا پیانہ
سالگرہ کا دن لایا ہے عشرت کا نذرانہ
کرن کرن لائی ہے سونا، پھول کھلائے نئی ہوا نے
فضا کے ہونٹوں پر لہرائے، نئے ترانے، نئے فسانے
پھولوں سے کہتی ہے صبا پھر بلبل کا افسانہ
وقت کے ساقی نے چھلکایا خوشیوں کا پیانہ

پہلے شعر میں سوائے وقت اور عشرت کے جو دونوں 'ت' پر ختم ہوتے ہیں، باقی تمام الفاظ کے صوتی رکن کھلے ہوئے ہیں اور سب کے آخر میں کوئی نہ کوئی مصوتہ ہے، جو مصرعوں کے صوتی لوچ کی ضمانت ہے۔ نیز ق، ک، اور گ کی جو منھ کے پچھلے حصے سے ادا ہونے والی ایک ہی زمرے کی آوازیں ہیں، دو مصرعوں میں آٹھ بار تکرار ہوئی ہے جن کی صوتی نغمگی ظاہر ہے۔ شاعر شعر کی داخلی موسیقیت اور نغمگی کا کیسا گہرا احساس رکھتا ہے، اس کے مزید ثبوت کے لیے اس گانے کو دیکھیے جو جہاں آرا کے جشن صحت کے موقعے پر اس کی خواصیں گاتی ہیں:

جامِ صحت چھلکاؤ، مناؤ جشن، خوشی کا دن آیا
نغمۂ عشرت گاؤ، سناؤ راگ کہ دل ہے لہرایا

کِھلا دل کا چمن، ہنسے سرو سمن
دیکھ گل کی پھبن، حسن کا بانکپن
محفلِ ناز کا ذرہ ذرہ بنا
رشکِ لعل یمن، رشکِ دُرِّ عدن

جاگ اٹھے جذبات، نئی سوغات، زمانا ہے لایا
جامِ صحت چھلکاؤ، مناؤ جشن، خوشی کا دن آیا

پہلے مصرعے میں تین حصے ہیں، دوسرے میں بھی تین ہیں۔ پہلے مصرعے کے 'جامِ صحت' کے مقابلے پر دوسرے مصرعے میں 'نغمۂ عشرت' ہے۔ دونوں 'ت' پر ختم ہوتے ہیں۔ دونوں میں اضافت ہے اور دونوں کا تکملہ ایسے الفاظ (چھلکاؤ، گاؤ) سے ہوتا ہے، جن میں غیرمحسوس طور پر قافیہ موجود ہے۔ اسی طرح دوسرے حصے میں مناؤ اور سناؤ میں متوازیت ہے اور دونوں کے اسما جشن اور راگ مصمتے پر ختم ہوتے ہیں۔ یہی حال تیسرے حصے کا ہے۔ دونوں کے صوتی رکن یکساں ہیں اور دونوں کا خاتمہ کھلے مصوتے الف پر ہوتا ہے۔ بحر کی ترنم ریزی اس پر مستزاد۔ دوسرے بند میں ہر مصرع میں دو دو حصے ہیں (کھلا دل کا چمن، ہنسے سروسمن)، اور دو دو کی یہ متوازیت چاروں مصرعوں میں برقرار رہی ہے۔ یہ بند پورا کا پورا مقفیٰ ہے اور قافیے کی صدابندی نون کی آواز سے ہوئی ہے۔ پہلے دوسرے اور چوتھے مصرعے میں داخلی قافیہ بھی نون کا ہے۔ تیسرا مصرع جو مقفیٰ نہیں، اس میں بھی نون کی آواز دو بار آئی ہے، اس طرح پورا بند نون کی غنائی لہروں سے معمور ہے۔ بحر دوسرے بند میں موسیقی کی رعایت سے بدل دی گئی ہے۔

ایسے گانوں اور مکالموں سے پورا اوپیرا بھرا ہوا ہے۔ جہاں سے کھول کر دیکھیے، اوزان اور بحور اور اصوات و الفاظ کی نغمگی اور ربط و تنظیم کا ایسا منظر نظر آئے گا کہ شاعر کی قدرت بیان اور رچے ہوئے غنائی احساس و مزاج کی داد دینی پڑے گی۔

'جہاں آرا' کی فنی موسیقیت کے علاوہ اس کی دوسری بڑی خوبی اس کا ضبط و اختصار ہے۔ یہی کہانی اس سے چار گنا بڑھا کر بھی لکھی جاسکتی تھی۔ رفعت سروش کو اس کا احساس ہے کہ غیرضروری جزئیات اور تفصیل قصے کی دشمن ہوتی ہے اور اکثر اچھی سے اچھی تخلیقات صرف اس خامی کی وجہ سے تباہ ہوکر رہ جاتی ہیں۔ جہاں آرا

کے قصے میں تین باتیں خاص ہیں (1) اس کا حسین و جمیل ہونا (2) اس کا عشق میں گرفتار ہونا (3) عشق میں ناکامی کے بعد اللہ سے لو لگا کر ساری زندگی خدمت خلق میں گزارنا۔ اتفاق سے ان تینوں باتوں کی ضد بھی اس کی زندگی میں موجود ہے، جس سے شدید المیے کا پہلو نکلتا ہے۔ مثلاً (1) وہ بے حد حسین و جمیل تھی، لیکن جل جانے سے گلشن حسن کی بہار ہمیشہ کے لیے رخصت ہوگئی۔ (2) وہ عشق میں مبتلا ہوئی لیکن اس کے عاشق کو اس کے سامنے قتل کردیا گیا اور وہ بدنصیب اف بھی نہ کرسکی۔ (3) اس نے خدمتِ خلق کا بیڑا اٹھایا لیکن عمر کا خاصا حصہ قید کی چہار دیواری میں اس باپ کی خدمت میں گزار دیا جس نے نہایت بے دردی سے اس کی خوشیوں کا گلا گھونٹا تھا۔ جہاں آرا کی زندگی کے Thesis اور Anti-Thesis کے اس ربط و تضاد کا رفعت سروش کو گہرا احساس ہے۔ شاید اسی لیے انھوں نے اوپیرا کو تین ایکٹ میں تقسیم کیا ہے اور ہر ایکٹ کی مرکزیت بالترتیب اوپر بیان کی ہوئی تین شقوں سے قائم کی ہے۔ یعنی پہلے ایکٹ میں ڈرامائیت کی قوس جہاں آرا کی حسن و خوبی اور جاہ و مرتبہ کے ذکر سے بلند ہوتی ہے اور جل جانے کے دکھ میں اتر جاتی ہے۔ اسی طرح دوسرے ایکٹ میں عشق کے مثبت جذبات نوجوان عاشق کی غزل سے ابھرتے ہیں اور سپنوں کے رنگ محل چکناچور ہوجاتے ہیں، اس کے قتل کی خبر سے۔ تیسرا ایکٹ صوفیانہ، عالی ظرفی، بلند حوصلگی اور خدمت و قربانی کی معراج پیش کرتا ہے لیکن اس کے پس منظر میں مثمن برج کی فسردگی اور مجذوب فقیر کا روحانی درد و کرب ہے۔ ایکٹوں کی اس تقسیم اور واقعات کے ربط و تضاد کو اس طرح پیش کرنے سے اول وحدت تاثر قائم رکھنے میں مدد ملی ہے، دوسرے غیرضروری تفصیل سے چھٹکارا مل گیا ہے اور تیسرے یہ کہ قصے کی دلچسپی اور ڈرامائیت شروع سے آخر تک برقرار رہی ہے۔

شاہجہاں، اورنگ زیب، روشن آرا اور نوجوان عاشق سب ذیلی کردار ہیں۔ جہاں آرا کے بعد اگر کسی کردار کی کوئی اہمیت ہے تو وہ دارا ہے جو اپنی بہن پر جان

چھڑکتا ہے اور ذہنی قربت اور مزاج کی ہم آہنگی کی وجہ سے بھی اس کو بہت چاہتا ہے۔ اگرچہ سارے اوپیرا میں دارا صرف ایک بار سامنے آیا ہے لیکن ایک ہی مکالمے میں شاعر نے اس کے دل و دماغ اور احساس و مزاج کی بنیادی خوبیوں کو جس طرح اجاگر کیا ہے اس سے ایک تاریخی کردار کی تخلیق نو کا حق ادا ہوگیا ہے۔ اس مکالمے کا اقتباس پہلے پیش کیا جاچکا ہے، اس پر دوبارہ ایک نظر ڈالنے سے معلوم ہوگا، اگرچہ گفتگو زیادہ تر جہاں آرا نے کی ہے، لیکن دراصل اس فلسفیانہ گفتگو کا ذہنی تحرک دارا کا وجود ہے اور اس طرح معکوس طور پر دارا کی فلسفیانہ شخصیت ابھر کر سامنے آگئی ہے۔

جس معنی میں اندرسبھا Euridice کی طرح ایک اساطیری اوپیرا ہے، اسی معنی میں 'جہاں آرا' Lincoronazione di poppea کی طرح ایک تاریخی اوپیرا ہے۔ اس سے یہ مراد نہیں ہے کہ ہر ہر بات جو اس میں بیان ہوئی ہے تاریخی اعتبار سے صحیح ہے بلکہ اس لیے کہ اس میں مغلیہ دور کی مخصوص تاریخی فضا کی بازیافت کی گئی ہے، اور اس کے تمام اہم کردار تاریخی ہیں اور واقعات کا بنیادی ڈھانچہ بھی تاریخی ہے۔ مثال کے طور پر جہاں آرا کی خواب گاہ میں پردے کے پیچھے کوئی چھپا ہوا کھڑا تھا کہ نہیں، اس میں اور جہاں آرا میں کیا گفتگو ہوئی تھی اور کیا اس شخص کا قتل روشن آرا کی سازش کا نتیجہ تھا، ان امور کے بارے میں جیسا کہ پہلے وضاحت کی جاچکی ہے تمام مآخذ خاموش ہیں۔ یہ اور بیسیوں دوسرے مقامات مثلاً جہاں آرا کے جشنِ صحت کے موقعے پر رقاصاؤں نے کیا گانا گایا تھا یا دارا سے کیا باتیں ہوئی تھیں وغیرہ۔ ان کی تفصیل شاعر کو خود اپنے تخیل سے فراہم کرنی پڑی ہوگی۔ نیز دارا کی کوشش سے اس شخص کا زندہ بچ جانا بھی غالباً زیب داستاں کے لیے ہے، کیونکہ اس کا ذکر برنیر کے ہاں بھی نہیں۔ جہاں آرا کے جل جانے کا واقعہ 1644 کا ہے، جب اس کی عمر تیس برس کی تھی۔ قیاس چاہتا ہے کہ عشق کا سانحہ تیس برس سے پہلے پیش آیا ہوگا ورنہ جلنے کے بعد تو آگ نے اپنے اثرات چھوڑے ہی ہوں گے۔ قطع نظر

ان باتوں کے باقی تمام واقعات اور کردار تاریخی ہیں۔

اس میں شک نہیں کہ جہاں آرا زبردست عزت اور امتیاز کی مالک تھی۔ ایک طرف اگر وہ حسن و جمال میں لاثانی تھی تو دوسری طرف دل اور دماغ کی خوبیوں میں بھی اپنی نظیر نہیں رکھتی تھی۔ ایسا بہت کم ہوا ہے کہ جسم اور ذہن کے اتنے اعلیٰ اوصاف کسی خاتون میں اس طرح جمع ہو گئے ہوں۔

اس زمانے کی اور بعد کی تاریخوں میں جتنی تعریف جہاں آرا کی کی گئی ہے کسی دوسری مغل شہزادی کی نہیں کی گئی۔ دارا کو شاہجہاں کا منظورِ نظر بنانے میں جہاں آرا ہی کا ہاتھ تھا۔ اس کی چھوٹی بہن روشن آرا ان دونوں سے جلتی تھی اور دارا کو تخت سے محروم کرنے کی سازش میں عملی طور پر شریک تھی۔ اورنگ زیب اور جہاں آرا کی جو فارسی خط و کتابت شائع ہو چکی ہے، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ جہاں آرا نے آخری عمر میں باپ بیٹے میں مصالحت کی کوشش کی تھی اور بالآخر اس نے اس بیٹے کے لیے معافی نامہ لکھواہی لیا، جس نے باپ کے ساتھ انتہائی ظالمانہ برتاؤ کیا تھا۔ قید میں جہاں آرا نے اپنی مرضی سے شاہجہاں کا ساتھ دیا اور تمام سیاسی اور سرکاری خط و کتابت اسی کے قلم سے نکلتی تھی۔[1] عزت و عظمت اور جاہ و مرتبے کے اعتبار سے وہ جتنی خوش نصیب تھی، مصائب و آلام اور بے بسی و بے چارگی کے اعتبار سے اتنی ہی بدنصیب بھی تھی، اس کا دل اگر محبت کی ناکامی سے داغدار تھا تو بدن آگ سے جل جانے سے۔ قسمت کی اس دوہری مار کے بعد اس نے باپ کا دکھ بھی دیکھا جس کی وہ بے حد عزت کرتی تھی اور جس نے تخت و تاج سے محروم ہو کر قلعے کی قید

---

1 ان حقائق کی تفصیل کے لیے جن ماخذ کا ذکر پہلے کیا گیا ہے، ان کے علاوہ دیکھیے:

جدوناتھ سرکار: تاریخ اورنگ زیب، کلکتہ 1925-1922

قانون گو: دارا شکوہ، کلکتہ 1935

بنارسی پرشاد: شاہجہاں، الہ آباد 1932

صباح الدین عبدالرحمٰن: بزم تیموریہ، اعظم گڑھ 1948

میں مسلسل کئی برس کی اذیت کے بعد ایڑیاں رگڑ رگڑ کر بیٹی کے سامنے جان دی، تیز چہیتے بھائی دارا کے یتیم بچوں کو پالنے کی ذمہ داری بھی جہاں آرا ہی کی تھی۔ ان پے بہ پے جاں گداز صدمات کے بعد اس کا تصوف کی طرف مائل ہوجانا چنداں تعجب کی بات نہیں۔ وہ پہلی مغل شہزادی تھی جو کسی پیر کے حلقۂ ارادت میں شامل ہوئی۔ درگاہ خواجہ معین الدین اجمیریؒ کی زیارت کے وقت اس کے قلم سے عقیدت کے جو موتی ٹپکے ہیں، اس وقت تک ممکن نہیں، جب تک دل درد کے ہاتھوں خون نہ ہوجائے اور پورا وجود دردمندی کی آگ میں تپ کر کندن نہ بن جائے:

''دن کا ایک پہر رہ گیا تھا کہ میں روضۂ مقدسہ میں گئی اور اپنے زرد چہرے کو اس آستاں کی خاک پر ملتی رہی اور دروازے سے گنبدِ مبارک تک ننگے پیر زمین کو بوسے دیتی ہوئی چلی۔ اس فقیرہ نے مرقدِ مبارک کے سات چکر کاٹے اور اپنی پلکوں سے اس جگہ جھاڑو دی اور اس مقدس جگہ کی خاک کو اپنی آنکھوں کا سرمہ بنایا۔ اس وقت میری عجیب حالت تھی، اور ایسا سکون دل میں پیدا ہوا کہ معرضِ تحریر میں نہیں آسکتا۔ انتہائی شوق کے عالم میں پاگل ہوگئی اور نہیں جانتی تھی کہ کیا کروں اور کیا نہ کروں۔ میں نے قبرِ معنبر پر اپنے ہاتھوں سے عطر ملا اور پھولوں کی چادر چڑھائی جسے میں اپنے سر پر رکھ کر لائی تھی اور سنگِ مرمر کی مسجد میں جسے اس حقیرہ کے حق شناس والد بزرگوار نے تعمیر کیا تھا، جاکر نماز ادا کی اور پھر گنبدِ مبارک میں بیٹھ کر میں نے سورہ یٰسین کی تلاوت کی اور مغرب کی نماز کے وقت تک روح پرفتوح کو ثواب پہنچاتی رہی، اور پھر شمع روشن کر کے روزہ افطار کیا۔ وہ شام بھی کیا شام تھی اگر مجھے اختیار ہوتا... اپنی باقی ماندہ زندگی (وہیں) بسر کردیتی، اور طواف کی سعادت سے بہرہ اندوز ہوتی رہتی، لیکن میں کیا کرسکتی تھی.... باچشمِ گریاں اور بادلِ بریاں درگاہ سے رخصت ہوکر اپنی قیام گاہ پر واپس آئی۔ ساری شب عجیب قسم کی بےقراری میرے دل میں برپا رہی۔''[1]

1 مونس الارواح، اردو متن ضیاء الدین احمد برنی، حوالہ ماسبق، ص ۱۳۷-۱۳۶

اپنی وصیت کے مطابق وہ درگاہ نظام الدین اولیاؒ میں سنگ مرمر کے ایک سادہ سے مقبرے میں دفن کی گئی جس پر ہر وقت گھاس لہراتی رہتی ہے، اور جس پر خود اس کا یہ عاجزانہ شعر کندہ ہے جو اس کی نیکی اور انکساری کی یاد کو آج بھی تازہ کرتا ہے:

بغیرِ سبزہ نہ پوشد کسے مزار مرا
کہ قبر پوشِ غریباں ہمیں گیاہ بس است

تاریخ کے صفحات میں ایسی باکمال الم ناک ہستیوں کی مثالیں بہت کم ملیں گی جنھیں قدرت کی طرف سے خوبیاں ہی خوبیاں ودیعت ہوئیں لیکن جنھوں نے ساری زندگی ایثار و قربانی اور اطاعت و خدمت کی طاق پر رکھی ہوئی شمع کی طرح گھل گھل کر گزار دی۔ جدوناتھ سرکار نے جہاں آرا کو بجا طور پر ہندوستان کی ''اینٹی گنی'' کے لقب سے یاد کیا ہے۔[1] ایسی یگانۂ روزگار ہستی کی تخلیقی بازیافت رفعت سروش کا ایسا کارنامہ ہے جسے اردو ڈرامے کی تاریخ میں آسانی سے نظرانداز نہ کیا جاسکے گا۔

(جہاں آرا، رفعت سروش (دہلی)، مقدمۂ کتاب، 1973)

---

1 ماڈرن ریویو، کلکتہ، ستمبر 1929

واحد متکلم

قلم اٹھاتے وقت سب سے پہلے یہی خیال آیا کہ ان چند سطور کو خاندان کے ذکر سے شروع کیا جائے یا وطن کی 'خاک پاک' کو مقدم سمجھا جائے۔ پھر یہ بھی خیال آیا کہ بعض روایتوں کی رو سے تاریخ پیدائش سے بسم اللہ کرنا زیادہ مناسب ہے۔ سماجی مسلمات بھی خوب ہیں۔ اکثر و بیشتر سنی سنائی پر یقین کر لیا جاتا ہے اور پھر دوسروں سے بھی یقین کرنے کو کہا جاتا ہے۔ اور چار و ناچار ہر شخص کر بھی لیتا ہے۔ بہرحال مجھے نہیں معلوم کہ میں کب پیدا ہوا۔ اتنا یاد ہے کہ چوتھے درجے میں جب نئے اسکول میں داخلہ ہوا تو نیا فارم بھرنے کی ضرورت پیش آئی۔ آگے پیچھے چھ بھائی اور چار بہنیں، والد صاحب نے اندازے سے تاریخ پیدائش یکم جنوری 1931 لکھوا دی۔ نوروز کا نوروز، سالگرہ کی سالگرہ۔ اس دن سے ضابطہ میں یہی تاریخ پیدائش چلی آتی ہے۔ (جبکہ جنم پتری کے مطابق 11 فروری 1931 ہے)۔

اصلاً ہمارا خاندان مغربی پنجاب میں لیہ ضلع مظفر گڈھ کا ہے اور ہمارے پُرکھے وہاں صدیوں سے آباد تھے۔ ہماری گوتر کشیپ ہے جو ورَن کے اعتبار سے کھتری ہوتے ہیں۔ ہمارے دادا شری چمن لال نارنگ زراعت پیشہ تھے، ننہال بھی زراعت پیشہ تھی۔ شہر کے دائیں طرف دریائے لالہ بہتا تھا جو سندھ کا معاون دریا ہے۔ برسات کے دنوں میں اس کی طغیانی دیکھنے کے لائق ہوتی تھی۔ لیہ جو اب ضلع ہے عجیب وغریب جگہ پر واقع ہے۔ دائیں طرف کا علاقہ جھِک یعنی نشیب کہلاتا تھا اور ریلوے لائن سے بائیں طرف کا علاقہ تھَل۔ یہ ہر اعتبار سے ریگستان تھا جو بہاول پور، نواب شاہ اور رحیم یار خاں صوبہ سندھ تک اسی طرح چلا گیا تھا۔ تھَل میں بھی

اراضی کی کاشت ہوتی تھی مثلاً خربوزے، ککڑیاں، مولی، گاجر، شلجم، باجرہ وغیرہ لیکن فصلوں میں وہ بہار نہیں ہوتی تھی جو میں نے اپنے بچپن میں نشیب کی زمینوں میں دیکھی۔ گرما کی رخصتوں میں اکثر میں اپنے بھائیوں بہنوں کے ساتھ لیہ آجاتا اور میرا زیادہ تر وقت کھیتوں پر گزرتا۔ نشیب میں آم، جامن، لوکاٹ اور امرود کے باغات دیکھنے سے تعلق رکھتے تھے۔ گھنے اُونچے پیڑ اور مرطوب مٹی، پپیہے کی پکار اور مالنوں کی آوازیں، نشیب میں دنیا ہی اور تھی، طرح طرح کے پھول کھلتے تھے اور موسم موسم میں گیہوں دھان اور گنّے کی فصلیں تاحد نظر لہلہاتی تھیں۔ ہماری زمینیں چونکہ دریا کے پار دس بارہ کوس پر تھیں، اکثر رات کو لوٹنے میں دیر ہوجاتی تو مَیں اپنے چچا شری جیسا رام کے ساتھ گھوڑے پر اُن کے ساتھ لوٹتا۔ ہماری زمینوں پر دو کنویں تھے۔ رہٹ کی رُوں رُوں شیشم کی گھنی چھاؤں اور نیم و پیپل کے بڑے بڑے پیڑوں تلے سارا سارا دن کھاٹ بچھائے پڑھتا رہتا یا پھر کھیتوں پر کام کرنے والوں کے بچوں کے ساتھ کھیلتا۔ گھوڑسواری مَیں نے یہیں سیکھی۔ میرے دادا شری چمن لال کے تین بیٹے تھے، بیٹی نہیں تھی۔ سو ہمیں پھوپھی نصیب نہیں ہوئی۔ خالہ البتہ کھاتے پیتے خاندان میں بیاہی گئیں۔ ان کا ہاتھی دانت کی دستکاری کا کام تھا۔

والد صاحب بلوچستان ریونیو سروس میں افسرِ خزانہ تھے اور بلوچستان میں ملازمت جانے کی وجہ سے وہاں Domiciled تھے۔ میرے ماموں شری متوال چند ڈھینگرا نواب صاحب قلات کے دیوان یعنی وزیر خزانہ تھے۔ وہ بھی بلوچستان میں Domiciled تھے والد صاحب کے ماموں شری ٹوپن لال بلوچستان سروس میں اکسائز کمشنر تھے۔ انھیں اعلیٰ کارکردگی کے لیے سرکار کی طرف سے 'رائے صاحب' کا خطاب ملا تھا۔ اکسائز کمشنر کا عہدہ اس زمانے میں ہندوستانیوں کو کم ہی نصیب ہوتا تھا۔ کوئٹہ میں ان کی بہت سی املاک تھیں۔ بعد میں جب والد صاحب کا تبادلہ موسیٰ خیل اور ہرنائی کے قیام کے بعد، پشین جو کوئٹہ سے تیس میل پر تھا، ہوگیا تو کوئٹہ اکثر آنا جانا رہتا تھا۔ رائے صاحب ٹوپن لال میری تعلیم کے بارے میں اکثر

پوچھا کرتے تھے۔ اُنھوں نے ازراہ عنایت پیشکش فرمائی تھی کہ اگر میں اسکول میں اوّل آیا اور فرسٹ ڈویژن لایا تو وہ میرا داخلہ سنڈے من کالج کوئٹہ میں کرا دیں گے۔ ان کی دونوں شرطیں میرا نتیجہ نکلنے پر پوری ہوگئیں۔ لیکن والد صاحب نے فیصلہ کیا کہ میں زراعتی کالج لائل پور جاکر جواب فیصل آباد بن چکا ہے زراعت کاری میں بی ایس سی کی ڈگری لوں۔ چنانچہ اس نیت سے میں نے کوئٹہ چھوڑ دیا۔ لیکن لائل پور سے ہوتا ہوا میں پہنچا سیدھا دہلی، یہاں آکر ایف اے، بی اے کے بعد پڑھنے لگا دہلی کالج اجمیری گیٹ میں۔ یہ ایک الگ کہانی ہے۔ یہاں صرف یہ بتلانا مقصود ہے کہ میری والدہ اور بہن بھائی بٹوارے کے بعد لٹ لٹا کر پانی پت سے ہوتے ہوئے دہلی آئے اور پھر یہیں کے ہوگئے۔ والد صاحب ریٹائر ہونے کے بعد 1956 میں دہلی آئے۔ میرے چچا شری جیسا رام کو جھجھر ضلع روہتک میں اراضی الاٹ ہوئیں۔ اصل کے بدلے نقل، سونے کے بدلے پیتل۔ ان اراضی کے تین حصّے ہوئے۔ والد صاحب چونکہ ملازمت پیشہ تھے ہمارے حصّہ کی نگرانی بھی چچا ہی کرتے تھے۔ میرے والد سے چھوٹے بھائی شری بودھ راج کا عین جوانی میں انتقال ہوگیا تھا۔ اُن سے ایک بیٹا نشانی تھا۔ زمینوں کا تیسرا حصہ اسے ملا۔ بعد میں وہ بھی لڑکپن میں گزر گیا۔ والد صاحب کو اپنی کاشتکاری کے چلے جانے کا اتنا دکھ تھا کہ وہ جھجھر کی زمینوں کو دیکھنے کبھی نہ گئے۔ پھر یہ زمین بھی محض کاغذ پر سیکڑوں ایکڑ سے کٹ کٹا کر کنال اور مربع میں آگئیں اور چھ بھائیوں اور چار بہنوں کے نام منتقل ہوئیں اور یوں ایک زراعت پیشہ خاندان کی آخری نشانی مٹھی بھر دھرتی بھی معدوم ہوگئی۔ تفصیل کا موقع نہیں۔ چونکہ تمام بھائیوں میں والد صاحب ملازمت پیشہ تھے، دادا نے سوکھا پڑنے کے زمانہ میں جو قرض لیا ہوگا سود در سود وہ اتنا بڑھا کہ دوسرے بیٹوں سے ادا نہ ہوسکا۔ نوبت یہاں تک پہنچی کہ والد صاحب نے اپنے چھ بچوں کے لیے لیّہ میں چھ کنال کا جو مکان بنایا تھا قرض داروں نے کراچی میں مقدمہ دائر کرکے اسے قرق کرالیا۔ بہرحال مکان بچانے کے لیے یہ قرض دگنا تگنا

والد صاحب کو ادا کرنا پڑا جو بہت تکلیف دہ تھا، اور یوں ان کی کمائی ہوئی جمع پونجی سب برباد ہوگئی۔ کہا کرتے تھے میرے پاس روپیہ پیسہ تو رہا نہیں، میری دولت بس میری اولاد ہے۔ بالعموم کھشتریوں کے گھرانوں میں وڈیا نہیں براجتی لیکن والد صاحب سنسکرت اور فارسی دونوں زبانوں کے عالم تھے۔ وید، گیتا، رامائن، مہابھارت ہم نے ان کی زبان سے سنسکرت میں سنے۔ بہار کے کچھ ہریجن مالی پیشین کے ڈپٹی کمشنر کے باغیچے کی دیکھ بھال کرتے تھے۔ والد صاحب ان کو 'والمیکی' کہتے تھے (ہریجن یا شیڈول کاسٹ کے سیاسی لفظ بہت بعد کے ہیں)۔ والد صاحب ان بھوجپوری والمیکیوں کے جھونپڑوں میں جاکر تلسی رامائن کا پاٹھ کرتے تھے۔ بعد میں ان مالیوں کا خاندان بھی دہلی منتقل ہوکر پوسا انسٹی ٹیوٹ میں آگیا اور جب تک والد صاحب رہے ان کا برابر ہمارے گھر آنا جانا رہا اور والد صاحب کو ان اپنے ساتھ ہی کھانا کھلاتے تھے اور کسی قسم کی چھوت چھات میں یقین نہیں رکھتے تھے۔ مزاجاً وہ صوفی تھے اور مجھ میں پڑھنے لکھنے کا جو بھی ذوق وشوق پیدا ہوا، وہ انھیں کی تربیت اور دعاؤں کی بدولت ہے۔ ہماری والدہ بھی بالکل ان کے رنگ میں رنگ گئی تھیں۔ مجھے اب بھی اپنے بچپن کے وہ دن یاد ہیں جب خاندان کی عورتیں چار بجے صبح اُٹھ کر چکی پیستی تھیں۔ روز کا آٹا روز پیسا جاتا تھا۔ صبح سویرے تمام کمروں اور آنگن میں صفائی کر کے گوبر کا لیپ کیا جاتا تھا، پھر مردوں کے جاگنے سے پہلے نہانا دھونا ہو چکا ہوتا تھا۔ محنت، جفاکشی، ایثار و قربانی، وفا شعاری، اطاعت اور فرمانبرداری اور گھر کے لیے جان کو کھپا دینا، بڑوں کا ادب آداب کرنا، یہ سب میں نے اپنی ماں سے اور اپنی دادای اور خاندان کی دوسری خواتین سے سیکھا۔ وہ باتیں ہوا ہوگئیں۔ جامعہ کے شعبۂ اردو میں ایک دن میں ساتھی اساتذہ کے ساتھ بیٹھا تھا کہ گھر سے فون آیا کہ والد صاحب کا حرکتِ قلب بند ہونے سے انتقال ہوگیا۔ انھوں نے تراسی برس عمر پائی۔ چار سال بعد والدہ بھی 1987 میں اپنے خالق حقیقی سے جاملیں۔ رہے نام اللہ کا۔

اولادوں میں چھ بھائی اور چار بہنیں حیات ہیں۔ تین ہندستان سے باہر اور بشمول میرے تین ہندستان میں ہیں۔باہر والوں میں سے ایک واشنگٹن میں، ایک ڈیٹرائٹ میں اور سب سے چھوٹے جرمنی میں ہیں جن کا تفصیلی ذکر میرے سفر نامہ 'سفر آشنا' کے جرمنی والے باب میں ہے۔ انھوں نے شادی بھی ایک جرمن خاتون سے کی ہے جن کا نام ڈورس ہے اور بٹیا کا نام لوئزے ہے۔ یہ لوگ ہندستان آتے جاتے رہتے ہیں۔ بہنوں میں سب سے بڑی اپنے بیٹے بہو کے پاس کیلیفورنیا میں ہیں، ایک بمبئی میں اور دو فرید آباد اور نوئیڈا میں رہتی ہیں۔ میری دو شادیاں ہوئیں۔ پہلی بیگم کا نام شریمتی تارا نارنگ ہے۔ وسکانسن سے لوٹنے کے بعد اُن سے طلاق ہوگئی۔ تارا جی ہمارے بڑے بیٹے ڈاکٹر ارون نارنگ کے ساتھ ٹورنٹو میں رہتی ہیں۔ یہ لوگ بھی دہلی آتے جاتے رہتے ہیں اور ہم بھی ہر سال تھوڑا بہت وقت ان کے ساتھ گزارتے ہیں۔ میری دوسری شادی دہلی میں بہت بعد میں ہوئی (1974 میں)۔ مسز کا نام شریمتی منورما نارنگ ہے۔ ان سے بھی ایک بیٹا ہے جس کا نام ترون ہے۔ ارون کی زیادہ تر تعلیم وسکانسن اور اس کے بعد کنیڈا میں ہوئی۔ اس وقت وہ ٹورنٹو کا نامی گرامی ڈینٹل سرجن ہے اور اس کے دو کلینک ہیں۔ چھوٹے بیٹے ترون کی زیادہ تر تعلیم دہلی میں ہوئی اور ڈاکٹری کی تعلیم اس نے کرناٹک منی پال میں حاصل کی۔ اب ڈاکٹر ترون نارنگ نیویارک کے لنکن میڈیکل سنٹر میں ریزیڈنٹ ڈاکٹر ہیں۔ بڑے بیٹے کی تین اولادیں ہیں ایک لڑکا اور دو لڑکیاں، پوتے کا نام رشی اور پوتیوں کا نام شفالی اور آوانی ہے۔ یہ بچے وہیں کنیڈا میں زیر تعلیم ہیں۔ ترون کی شادی 2003 میں دہلی میں ہوئی، تب سے بہو بیٹا دونوں نیو یارک میں تھے، اب نارتھ کیلورائنا شارلیٹ چلے گئے ہیں۔ ان کے ایک بیٹی ہے 'شریہ' اور بیٹا 'روہن'۔ میں نہ امریکہ میں رہنا پسند کرتا ہوں نہ کنیڈا میں۔ میرا مستقر دہلی ہے۔ البتہ جب جب موقع ملتا ہے بچوں سے ضرور مل آتا ہوں۔ یہ مختصر سا خاندان گویا اب براعظموں میں بٹ گیا ہے۔

سنتا آیا ہوں کہ میری پیدائش تحصیل 'دکی' میں ہوئی۔ اس کے سال ڈیڑھ سال بعد والدین وہاں سے موسیٰ خیل آ گئے۔ کچھ یاد نہیں، دُکی کیسا گاؤں یا قصبہ تھا۔ البتہ موسیٰ خیل کے دھندلے سے نقوش ذہن کی سلوٹوں میں اب بھی محفوظ ہیں۔ تحصیل کے مکانوں کے پیچھے کا بڑا سا باغیچہ تھا جس میں انار، ناشپاتی، شفتالو کے درخت اور انگور کی بیلیں تھیں، چاروں طرف چھوٹے بڑے پہاڑ پہاڑیاں، مختصر سا بازار، جس میں ڈاک کی لاری رکا کرتی تھی۔ سب بچے اسی میں چڑھ جاتے اور ڈاک گھر سے بازار تک، کی سیر کرتے۔ مغرب میں پتھریلی سڑک تھی جو فورٹ سنڈے من کو جاتی تھی۔ اسی کے راستے میں ندی پر وہ پل تھا جس کے نیچے گہرے نیلے پانی میں ہم کنکر پھینکتے تو مچھلیوں کے سنہرے پر چمکنے لگتے۔

شمال میں چھوٹا سا اسکول تھا جس میں پڑھائی کم اور انسپکٹر کے استقبال کی تیاری زیادہ کی جاتی تھی۔ اُردو کا پہلا قاعدہ یہیں پڑھا۔ پڑھاتے مولوی عبدالعزیز تھے، ماسٹر، ہیڈ ماسٹر، کلرک سبھی کچھ وہی تھے۔ میں اس زمانے میں اُستاد سے کچھ کچھ ڈرا کرتا تھا۔ اس سے بھی کئی گنا زیادہ ڈر امتحان کا تھا جس کے بارے میں معلوم ہی نہیں تھا کہ ہے کیا بلا؟ کچھ کچھ یاد ہے کہ جب پہلی جماعت کا امتحان ہوا تو میں گھر میں دبکا رہا۔ بعد میں والد صاحب اور بڑے بھائی صاحب پکڑے پکڑے لائے اور کہا بیچارے کا سال برباد ہونے سے بچا لیجیے۔ عبدالعزیز صاحب نے قاعدے کے بیچ کا کوئی صفحہ کھولا اور قدرے سختی سے کہا۔ یہاں سے سناؤ۔ دہشت تو طاری تھی ہی، میں نے بدحواسی میں قاعدہ بند کیا اور بجائے پڑھ کے سنانے کے، زبانی ہی سنانا شروع کر دیا۔ ابھی پورا سبق نہ سنا پایا تھا کہ انھوں نے کہا، بس تم پاس۔ نہ صرف پاس بلکہ اوّل! والد صاحب نے گلے لگا لیا، آنسو پونچھے اور کندھے پر بٹھا کر گھر لے آئے۔ وہ دن اور آج کا دن، کتاب میری دم ساز و رفیق بن گئی۔

میں تیسری جماعت میں تھا کہ دوسری جنگ عظیم چھڑ گئی۔ حکومت ہند بلوچستان کے قبائلی علاقوں میں بے دریغ لٹریچر تقسیم کرتی تھی۔ یہ سارا لٹریچر پشتو اور اُردو میں

ہوا کرتا تھا۔ اردو پڑھنے کا چسکا یہیں سے پڑا۔ دہلی سے جو رسالہ اب 'آج کل' کے نام سے شائع ہوتا ہے اس کا ابتدائی نام 'نن پرون' تھا۔ پشتو میں 'نن پرون' کے معنی ہیں 'آج کل' / 'ان دنوں'۔ اردو آج کل اسی نن پرون پشتو رسالے کے ضمیمے کے طور پر شائع کیا جاتا تھا۔ اسے سب سے پہلے میں نے اسی زمانے میں دیکھا، 'پھول' اور 'غنچہ' سے میری شناسائی بھی اسی زمانے میں ہوئی۔

یہ جگہ بلوچستان ایران سرحد کے قریب ہے۔ والد صاحب کا تبادلہ مختلف تحصیلوں میں ہوتا رہتا تھا۔ فورٹ سنڈے من، ہرنائی، موسیٰ خیل میری ابتدائی تعلیم انھیں چھوٹے چھوٹے قصبات کے اسکولوں میں ہوئی۔ بعد میں والد صاحب کا تبادلہ پشین ہو گیا۔ یہ جگہ کوئٹہ، گلستان، بوستاں، چمن، ریل لنک پر واقع ہے اور کوئٹہ سے صرف تیس میل دور، مڈل کا امتحان میں نے یہیں سے پاس کیا۔ ہائی اسکول کا انتظام نہیں تھا۔ اس لیے میٹری کولیشن کے لیے لیۂ مظفر گڑھ آ گیا۔ یہاں اردو لازمی مضمون تھا، سنسکرت اختیاری۔ پنڈت جی خالی پرچے پر بھی سو میں سے نوے نمبر دیا کرتے تھے۔ اُردو کے استاد مولوی مرید حسین تھے۔ مَیں نے انھیں کبھی غصے میں آپے سے باہر ہوتے ہوئے نہیں دیکھا۔ کسی کو بے جا پیٹتے بھی نہیں تھے۔ نہایت نرمی اور ہمدردی سے گفتگو کرتے اور پدرانہ شفقت سے پڑھاتے تھے۔ خدا جانے اب زندہ ہیں بھی کہ نہیں۔ سفید پگڑی باندھتے۔ لمبا قد، چھریرا بدن، کھچڑی داڑھی، سردیوں میں خاکی رنگ کا موٹا اونی کوٹ پہنتے تھے، جسے 'برانڈی' کہتے تھے۔ بات بڑے دل نشیں انداز میں کرتے تھے۔ اقبال اور چکبست کی نظمیں انھوں نے جس انداز میں پڑھائی تھیں، اب تک یاد ہے۔ نذیر احمد، رتن ناتھ سرشار اور راشدالخیری کی کتابیں انھیں بے حد پسند تھیں اور ہمیں بھی پڑھنے کو کہا کرتے تھے۔ اردو سے محبت کی پہلی چنگاری انھیں نے روشن کی۔ معارف، برہان، نگار، عالمگیر، ادبی دنیا، ہمایوں اور ادبِ لطیف کے تازہ شمارے جماعت میں پڑھنے کو لا دیا کرتے تھے۔ مڈل کے بعد بھی میں مولوی مرید حسین صاحب سے اُردو پڑھنا چاہتا تھا لیکن

ہیڈ ماسٹر کے حکم سے سائنس کی جماعت میں بیٹھنا پڑا۔ دوسرے استاد جن کی شخصیت سے میں بے حد متاثر ہوا، سعادت مند صاحب تھے۔ وہ ڈرل سے زیادہ ڈرائینگ کے ماسٹر تھے۔ واٹر کلر اور چہرے کی تصویر اُتارنے میں انھیں کمال حاصل تھا۔ کچھ لڑکے آدھی چھٹی کے وقت ان کے پاس جمع ہوجاتے اور وہ واٹر کلر سے تصویر بنانے کی مشق کراتے۔ آرٹ کا ذوق اسی زمانے میں پیدا ہوا۔ نویں دسویں میں امین حزیں سیالکوٹی کے بھانجے ریاض انور بھی میرے ہم جماعت تھے۔ ہم دونوں مل کر اسکول کے مباحثوں اور ادبی پروگراموں میں حصہ لیتے۔ ان کا تعلق علمی ادبی خانوادے سے تھا۔ وہ شعر بھی کہتے تھے۔ آزادی کے بعد وہ لاہور ہائی کورٹ میں وکالت کرنے لگے تھے۔ افسوس کہ اُن کا انتقال ہوگیا۔

گورنمنٹ ہائی اسکول کے ہال کمرے میں سامنے کی دیوار پر بہت بڑا آنرز بورڈ تھا۔ اس پر ہر سال میٹریکولیشن امتحان میں اوّل آنے والے طالب علم کا نام اور نمبر لکھے جاتے تھے۔ یوں معلوم ہوتا تھا کہ یہ بورڈ دیوار پر نہیں، آسمان میں لگا ہوا ہے، اور ہر وہ طالب علم جس کا نام اس پر درج ہے، بہت بڑا فرشتہ ہے۔ بہرحال اوّل آنے کی میری آرزو 1946 میں پوری ہوئی۔ نام لکھا گیا کہ نہیں، مجھے معلوم نہیں، کیونکہ نتیجے کے اعلان سے بہت پہلے میں وہاں سے جاچکا تھا اور فلک بے انصاف نے پھر اس اسکول کی زیارت کا موقع ہی نہیں دیا۔ پہلے پہل مَیں سنڈے من کالج کوئٹہ میں داخلہ کے لیے پہنچا۔ یہاں اچھے نمبروں کی بنا پر فیس تو معاف ہوگئی، وظیفہ نہ ملا۔ میں نے لائل پور زراعتی کالج کا رُخ کیا، یہاں میرے پہنچنے سے پہلے ہی داخلہ نمٹ چکا تھا۔ لہٰذا دلّی کالج میں داخلے کا شوق مجھے تقسیم سے کچھ پہلے دہلی لے آیا۔ اجمل خاں روڈ قرول باغ میں دور کے رشتہ دار تھے انھیں کے یہاں آ کر ٹھہرا۔ مالی امداد کی چونکہ کوئی صورت نہ تھی، روزگار کے لیے ملازمت کرنا پڑی۔ ایف اے، بی اے میں نے نہایت صبر آزما حالات میں راتوں کو جاگ جاگ کر مکمل کیا۔ اور یوں دلّی کالج تک پہنچنے میں مجھے چھے سات برس لگ گئے۔ مولوی عبدالحق پہلے ہی

جا چکے تھے۔ 1951 میں ڈاکٹر عبادت بریلوی بھی پاکستان ہجرت کر گئے تھے۔ مَیں 1952 میں دہلی کالج میں ایم اے (اردو) کے لیے داخل ہوا۔ یہاں مشفق و مہربان استادی ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی سے نیاز حاصل ہوا، جن کی محنت کوشی، دلسوزی اور کام کی دھن نے میرے جذبۂ شوق کو مہمیز کیا۔ 1954 میں میں نے ایم اے مکمل کیا، وزارتِ تعلیم سے وظیفہ حاصل کیا اور 1958 میں اردو شاعری کے تہذیبی مطالعے پر ڈاکٹریٹ کا کام مکمل کیا۔ اس کے فوراً بعد ہی لسانیات کے کورس میں داخلہ لے لیا۔

دہلی آنے کے کچھ مدت بعد آزادی کا آفتاب نکلا اور میں اور میرے گھر والے ایک دوسرے کے لیے اندھیرے میں آ گئے۔ برسوں پریشانی میں گزرے۔ تین چار سال کے بعد گھر والوں سے ملاقات ہوئی اور زندگی نئے طور سے شروع ہوئی۔ والدین ایک جگہ رشتہ ٹھہرا چکے تھے کہ کالج میں ایک صاحبہ سے شناسائی ہوئی۔ اٹھنا بیٹھنا گھومنا پھرنا شروع ہوا۔ جب مخالفت ہونے لگی تو عشق کے آثار پیدا ہوئے اور جب ایک آدھ بندش بھی عائد ہوگئی تو تعلق اور بھی پختہ ہوگیا۔

آزادی سے دو چار برس پہلے یعنی 1945 کے لگ بھگ میری تحریریں شائع ہونے لگیں۔ رسائل میں لکھنے کی لت لڑکپن سے پڑ چکی تھی۔ ابتدا افسانہ نگاری سے ہوئی۔ پہلا افسانہ کوئٹہ کے ہفتہ وار 'بلوچستان سماچار' میں شائع ہوا تھا۔ اتنا یاد ہے کہ اس دن پاؤں زمین سے کچھ اوپر ہی تھے۔ رائے دینے یا دل بندھانے والا سوائے ایک بھائی کے کوئی نہ تھا اور اُن ہی کو دکھا کر یوں محسوس ہوا گویا:

ساری دنیا کو میں دکھا آیا

اس کے بعد چند اور کہانیاں بھی وہیں شائع ہوئیں۔ دہلی آ کر ریاست، بیسویں صدی وغیرہ میں لکھتا رہا۔ گھر کے قریب ایک سرکاری ملازمین کی لائبریری تھی، اتفاقاً اس میں اردو ہندی کتابوں کا خاصا ذخیرہ تھا۔ سارا سارا دن وہیں پڑا رہتا۔ یاد ہے کہ اردو فارسی کے بعض امتحان مَیں نے یا تو اس لائبریری کی وجہ سے دیے یا پھر اردو بازار کے بعض مہربان کتب فروشوں کی نوازش سے جو کتاب چند روز پڑھنے کے

لیے دے دیتے تھے یا پھر اُدھار پر معاملہ کر لیتے تھے۔ سنجیدہ مضمون نگاری کی ابتدا میں نے 'نگار'، 'نوائے ادب' اور 'آج کل' سے کی۔ پہلا مضمون 'نگار' میں 'اکبر الٰہ آبادی' پر جون 1953 میں چھپا۔ 'اُردو میں اتحاد پسندی کے رجحانات' پر جو مقالہ آل انڈیا اورینٹل کانفرنس احمد آباد (1953) میں پڑھا تھا وہ نوائے ادب بمبئی میں جنوری اور اپریل 1955 میں دو قسطوں میں شائع ہوا۔ 'آج کل' میں پہلا مقالہ غزل سے متعلق شائع ہوا۔ دہلی کالج میگزین کے 'قدیم دلی کالج نمبر' (1953) میں مدیر معاون کی حیثیت سے شریک رہا اور اس کے لیے بھی دو مضمون لکھے، یوں ادبی زندگی کا باقاعدہ آغاز ایم اے کے زمانے ہی سے ہو گیا۔

دشتِ تحقیق کی صحرا نوردی، برسوں دہلی یونیورسٹی میں اُردو کے ایک استاد اور ایک طالب علم کے سوا دُور دُور تک کسی کا نظر نہ آنا، رفتہ رفتہ کامیابی کے آثار پیدا ہونا، شعبۂ اُردو قائم کروانے کے لیے تگ و دو کرنا، ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی کی انتھک سعی ولگن سے اس کا ترقی کرنا، پھر وزیٹنگ پروفیسر کی حیثیت سے میرا وسکانسن یونیورسٹی جانا، یہ سب کچھ آپ بیتی سے زیادہ جگ بیتی ہے جس پر کبھی موقع ملا تو لکھا جائے گا۔

(پس نوشت: مختصر مدت کے لیے سرکاری ملازمت اور پنجاب یونیورسٹی کے کیمپ کالج (1957) اور دہلی یونیورسٹی کے سینٹ اسٹیفنس کالج (1958) میں جز وقتی ملازمت کے بعد 1959 میں باقاعدہ دہلی یونیورسٹی میں لیکچرر ہوا۔ 1961 میں ریڈر کے عہدے پر ترقی دی گئی۔ اسی دوران کامن ویلتھ فیلوشپ بھی مل گیا۔ سوویت روس میں ملازمت کی پیش کش بھی ہوئی اور وسکانسن یونیورسٹی سے مہمان استاد کے عہدے کی بھی پیش کش ہوئی۔ موخر الذکر کو میں نے قبول کر لیا۔ 1963 سے 1970 تک کا زمانہ زیادہ تر وسکانسن میں اور کچھ مدت مِنی سوٹا یونیورسٹی میں بحیثیت وزٹنگ پروفیسر گزرا۔ وقفے وقفے سے دہلی بھی آتا جاتا رہا۔ وسکانسن میں مَیں نے لسانیات کی تربیت مکمل کی۔

چار کتابیں وسکانسن جانے سے پہلے شائع ہو چکی تھیں۔ مزید دو یہاں سے شائع کیں۔

وسکانسن میں دو بار مستقل پروفیسر شپ کی پیش کش کی گئی، تنخواہ بھی اچھی بلکہ بہت اچھی تھی۔ آسایشوں کی بھی کمی نہیں تھی لیکن میں نے ہندوستان میں ہی کام کرنے کو ترجیح دی اور 1970 میں وسکانسن کو خیر باد کہہ کر دہلی واپس آ گیا۔ یہاں میں نے اپنے اس ارادے کی اطلاع بعض کرم فرماؤں کو دی۔ چنانچہ 1974 میں جامعہ ملّیہ اسلامیہ میں میرا تقرر بحیثیت پروفیسر اردو کے ہوگیا۔ پروفیسر خواجہ احمد فاروقی کی ریٹائرمنٹ کے دو تین برس بعد 1985 میں دہلی یونیورسٹی کی طرف سے پروفیسر شپ کی پیش کش ہوئی جسے 1986 میں مَیں نے قبول کر لیا۔)

آخر میں چند باتیں اپنے ادبی مسلک کے بارے میں۔ مَیں اُن لوگوں میں سے نہیں جو اُردو کے مستقبل کے بارے میں نوحہ گر کو ساتھ رکھتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ غالباً یہ ہے کہ میرا میدان تخلیق نہیں، تنقید و تحقیق ہے۔ دوسری وجہ میری نفسیاتی کمزوری یعنی رجائیت پسندی ہے، اور تیسرے یہ کہ میں اُن تہذیبی قدروں کو عزیز رکھتا ہوں جو ہندوؤں اور مسلمانوں کے اختلاط اور ارتباط سے وجود میں آئی ہیں۔ یہ بات ہندوستان کا مقدر ہوچکی ہے کہ اس کی سماجی اور تہذیبی زندگی یک رنگ نہیں ہوسکتی۔ اس میں بنیادی وحدت تو موجود ہے لیکن اس کی ظاہری کثرت کو یک رنگ کرنے کی جتنی کوششیں کی گئی ہیں، بار بار ناکام رہی ہیں۔ اس ملک کا فطری ارتقا مختلف عناصر کی آزادانہ نشوونما اور ان کے ارتباط و امتزاج کے ساتھ ساتھ ہوا ہے۔ تیرھویں چودھویں صدی سے مختلف عناصر میں ارتباط پیدا کرنے کی سعادت کھڑی بولی کو نصیب ہوئی تھی، جسے بنا سنوار کے اُردو نے اعلیٰ ادبی منصب تک پہنچایا۔ میرا ایمان ہے کہ نئے ہندوستان کو آج بھی جذباتی ہم آہنگی اور تہذیبی شیرازہ بندی کے لیے اردو کی اتنی ہی ضرورت ہے جتنی ہندی اور انگریزی کی۔ گذشتہ چند صدیوں کے

ارتقا میں اُردو نے کس طرح ادبی قدروں کو نکھارا، اس کی پشت پر کن سماجی اور فکری قوتوں کا ہاتھ رہا، اس نے متضاد تہذیبی عناصر سے رس لے لے کر کس طرح ذوق و احساس کی آسودگی کا سامان پیدا کیا، اور شائستگی اور لطافت کے کیا کیا معیار پیش کیے، ان سب امور سے معروضی علمی انداز میں بحث کرنا اور اُردو کی چار سو سالہ فکری اور تہذیبی تاریخ لکھنا میری زندگی کا مقصد ہے۔ میرا پی ایچ ڈی کا مقالہ اور میری مطبوعہ کتابیں 'ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں'، 'اردو غزل اور ہندستانی ذہن و تہذیب' نیز 'ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری' یا 'امیر خسرو کا ہندوی کلام' اسی کام کی مختلف شقیں ہیں۔ جو تھوڑا بہت کر سکا وہ سامنے ہے ابھی بہت باقی ہے۔ میرے نزدیک تنقید و تحقیق میں سب سے زیادہ اہمیت تنقید و تحقیق کی ضرورت کے واضح احساس کی ہے۔ تحقیق برائے تحقیق محدود نوعیت کا شغل ہے۔ ادبی تحقیق وہی کارآمد ہے جو کسی نفسیاتی، تاریخی یا سماجی مسئلے کو حل کرنے کی طرف قدم اٹھائے یا کسی ایسی صداقت کے چہرے سے نقاب اٹھائے جس سے دوسری اہم صداقتوں کا پتہ چلانے میں مدد ملے۔ ہمارے ہاں تحقیق زیادہ تر فقط شخصیت و سوانح کی راہ پر چلتی رہی ہے اور اس کی وجہ جامع تحقیق کے صالح شعور کا فقدان ہے۔

لسانیات پر میرا کام عشقِ ثانی کی حیثیت سے 1957 میں شروع ہوا جب میں نے مولوی عبدالحق کی مرتبہ 'معراج العاشقین' کا نیا ایڈیشن لسانیاتی مقدمے فرہنگ اور حواشی کے ساتھ شائع کیا۔ اس کے بعد مونوگراف 'اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو' اور دوسرا 'اُردوئے دہلی کی کرخنداری بولی' شائع ہوا۔ امریکہ میں لسانیات کی بڑی دھوم ہے۔ یہاں کے ماہرین نظریاتی سطح پر برطانیہ اور دوسرے یورپی ملکوں کے ماہرین سے آگے نکلنے میں لگے ہیں، بالخصوص چامسکی اور ان کے رفقا۔ لسانیات کی حدیں منطق اور ریاضی سے ملنے لگی ہیں اور کمپیوٹر کا استعمال عام ہوگیا ہے۔ اس وقت ماہرین کی سب سے بڑی کوشش یہ ہے کہ ایسا مشینی ذہن تیار کر دیں جو آواز کو پہچان سکے اور کسی بھی زبان کی صرف و نحو اور اصوات کا تجزیہ اور درجہ بندی خود بخود

کر سکے۔ اس سلسلے میں لسانیات کی دنیا طلسمات کا سا منظر پیش کرتی ہے جہاں کل آسمان تھا، وہاں آج زمین ہے، جہاں کل زمین تھی وہاں آسمان ہے۔ ارادہ ہے کہ لسانیات کی کچھ جانکاری حاصل کرسکوں، دیکھیے خدا کو کیا منظور ہے۔

(نقوش لاہور، آپ بیتی نمبر، 1964)

پس نوشت : میرے علمی سفر کی مدت اب تقریباً نصف صدی سے زیادہ ہے۔ میں نے 53-1952 سے کام کرنا شروع کیا اور پہلی خاص کتاب جو 1959 میں شائع کی اس کا نام 'ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں' تھا جس میں پرانے لوک قصے بھی تھے، تاریخی اور نیم تاریخی قصے بھی اور وہ قصے کہانیاں بھی جن کو ہندوؤں اور مسلمانوں کی ملی جلی تہذیب نے جنم دیا اور جنھوں نے اردو شاعری کو متاثر کیا۔ یہ دیکھ کر میرے تعجب کی انتہا نہ رہی ہندستانی قصوں پر مبنی جتنی منظومات اور مثنویات اردو میں ملتی ہیں، دکنی دور سے لے کر بعد تک، شاید دوسری ہندستانی زبانوں میں اتنا وقیع سرمایہ نہیں ہوگا۔ آج کے عہد کا سب سے بڑا مسئلہ یہی ہے کہ فکر و نظر کی کشادگی کی جو روایت صدیوں سے اردو میں چلی آئی ہے، Liberalism اور روشن خیالی کی، اس سے اردو کا رشتہ منقطع نہ ہونے پائے۔ یہی وہ زمانہ تھا جب میں نے لسانیات کی طرف توجہ کی۔ 'کرخنداری اردو' اور 'اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو' کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ بعد کے برسوں میں اردو زبان اور لسانیات کے مختلف پہلوؤں اور مسائل پر میں نے وقتاً فوقتاً بہت سے مضامین لکھے۔ ان میں سے خاص خاص مضامین پر مشتمل میری کتاب 'اردو زبان اور لسانیات' حال ہی میں ہندوستان اور پاکستان سے شائع ہوئی ہے (2006) جس کے دیباچہ کے ان الفاظ کے ساتھ میں اس تحریر کو ختم کرنا چاہوں گا کیونکہ یہ چند الفاظ اردو سے میرے تعلق اور ادبی سفر کو بہتر بیان کرسکتے ہیں :

اردو کا ایک نام سیکولرازم یعنی 'غیر فرقہ واریت' اور 'بقائے باہم' بھی

ہے۔ اردو نے صدیوں سے اس کی معنی خیز مثال قائم کی ہے اور ہر طرح کی تنگ نظری اور دقیانوسیت کے خلاف محاذ باندھا ہے۔ لمحۂ فکریہ ہے کہ کیا کسی ایسے انسانیت پرور تصور کے بغیر ہمارے آزاد جمہوری معاشرے نہ صرف یہ کہ اپنے ترقی پذیر ہونے کا جواز فراہم کر سکتے ہیں بلکہ کیا کسی کشادہ اور رواداد تہذیبی تصور کے بغیر وہ زندہ بھی رہ سکتے ہیں؟

میں اکثر کہا کرتا ہوں کہ میرا سفرِ اردو سفرِ عشق ہے۔ عشق اثباتِ خودی کی نہیں تسلیمِ خودی کی راہ ہے جس میں 'لین' کچھ نہیں 'دین ہی دین' ہے اور میں نے تو دیا کچھ بھی نہیں، میری بساط ہی کیا، اور لے لیا کتنا کچھ۔ یہ کسرنفسی نہیں کہ میری پہچان جو بھی اور جیسی بھی ہے اردو کی بدولت ہے۔ یہ اردو کی فیاضی نہیں تو کیا کہ میں تو کچھ بھی نہ دے سکا اور اس نے مجھے اتنا کچھ دیا کہ کسی کو بھی کسی نے کیا دیا ہوگا!

(عالمی اردو ادب : گوپی چند نارنگ نمبر، مرتبہ نند کشور وکرم، دہلی، 2008)

۔ اس تحریر کی اصل نقوش لاہور کے 'آپ بیتی نمبر' کے لیے لکھی گئی تھی جب میں 1963 میں وسکانسن میں تھا۔ 2008 میں نند کشور وکرم کی فرمائش پر نظرثانی کی گئی اور آخر کے کچھ صفحات بڑھائے گئے، پھر بھی اس کی حیثیت ایک نامکمل نوٹ کی سی ہے۔

اکبر الٰہ آبادی سخن فہموں اور طرفداروں کے درمیان ؂

کسی فنکار کے ساتھ جب کسی خاص طبقہ کی خوش عقیدگی بڑھ جاتی ہے تو تنقید میں غیر معروضی انداز پیدا ہونے لگتا ہے مثلاً آزادی کے بعد احیا پرستانہ ادبی تجدید کا جو نیا دور شروع ہوا تو اس میں غیرادبی اور تنگ نظرانہ زاویہ کو سامنے رکھا گیا جس سے تنقید کو یقیناً نقصان پہنچا۔

اکبر پرستی بھی اسی تحریک کا ایک حصہ ہے، درجنوں مضامین، رسالے اور کتابیں اکبر پر لکھی جارہی ہیں اور ان میں زیادہ تر اکبر کی ماضی پرستی اور مذہبی قدامت پرستی کو کھینچ تان کر یہ ثابت کردیا جاتا ہے کہ وہ ایک عظیم شاعر تھے اور اس طرح ان کی شاعری کا صرف ایک رُخ پیش کر کے تنقید کو تقریظ یا یک رخا بنا دیا جاتا ہے۔

اکبر کا احترام اور تحسین برحق ہے۔ یہاں بھی دقیانوسی اثرات سے متاثر ہوکر اکبر کی قدامت پرستی سے چشم پوشی کرنے والے موجود ہیں اور ان سے الگ ہوکر اکبر کو بطور ایک اچھے شاعر اور انسان کے دیکھنے والے بھی۔ لیکن تجدید پسند لکھنے والے تقریباً پہلے گروہ سے تعلق رکھتے ہیں، وہ سب مولانا عبدالماجد دریا آبادی سے اس بات پر متفق نظر آتے ہیں کہ ''اکبر فطرت کی جانب سے رسول ہوکر آئے تھے۔ ان کا پیغام اسی تحریک مغربیت کا ردِعمل تھا اور ان کی شاعری اول سے آخر تک اسی مادیت پرستی کا جواب ہے۔''[1] وہ اکبر کو اقبال کی صف میں کھڑا کرتے ہوئے انھیں

؂ ہم سخن فہم ہیں غالب کے طرفدار نہیں،

1 دیکھیے صفحہ 9، ''اکبر اس دور میں''

شاعر انقلاب تسلیم کرتے ہیں، اور ان کی شاعری کو پیامی مان کر اُسے کامیاب بتاتے ہیں۔[1] مخمور اکبرآبادی اپنے مضمون 'کیا اکبر رجعت پسند تھا'[2] میں لکھتے ہیں کہ ''اکبر کی تلقین جو اصل میں تلقین نہیں تجدید ہے، ترقی پسندی کا جواز ہے۔'' گویا اکبر ان کے نزدیک ترقی پسندی کا پیش رو ہے، ایک باغی فلسفی شاعری ہے۔ کہیں وہ اسے غالب سے زیادہ حقیقت نگار بتاتے ہیں تو کہیں اس کی مذہبیت کو ہومر، ملٹن، تلسی داس، ایلیٹ کی مذہبیت سے مماثلت دیتے ہیں[3] اور کبھی تو یہ بھی کہہ دیتے ہیں کہ ''ہند و پاکستان کی آزادی کی تاریخ میں شعر و ادب کا جب ذکر آئے گا تو اکبرالٰہ آبادی کا نام سرفہرست ہوگا۔''[4]

دوسری طرح کے لکھنے والوں نے اکبر کی شاعری کو شعری محاسن اور زندگی کے جاں بخش زاویۂ نظر سے جانچا تولا ہے، ان کے یہاں نہ تو اکبر کے معائب سے چشم پوشی ملتی ہے نہ اُس کے محاسن کے بیان میں مبالغہ آرائیاں۔ پروفیسر رشید احمد صدیقی اپنے مضمون 'اکبر پر ایک نظر'[5] میں لکھتے ہیں: ''اکبر مشّاق غزل گو اور روایتی قسم کے صوفی تھے۔ الفاظ کے الٹ پھیر سے ہنساتے تھے۔ جاگیرداری نظام کے لائے ہوئے مغربی خیالات اور طورطریقوں سے بدگمان، سرسید کے مخالف، ترقی پسند رجحانات سے خائف اور عورتوں کی تعلیم و آزادی کے دشمن تھے۔''

اس مضمون میں یہ دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ کیا واقعی اکبر ایک عظیم شاعر تھے اور ان کا کلام ادب اردو میں اُس مقام کا حقدار ہے جو قدامت پسند احیا پرست اُسے دینا چاہتے ہیں۔

---

1 دیکھیے صفحہ 16، 26، 28، ''اکبر کے نکتہ چیں'' از پروفیسر محمد طاہر فاروقی (اکبر اس دور میں)

2 دیکھیے صفحہ 71 (''اکبر اس دور میں'')

3 دیکھیے صفحہ 269 (''اکبر اس دور میں'') اکبر اور تنقید حیات از سلطان برنی

4 دیکھیے صفحہ 106 (''اکبر اس دور میں'') جزو یست از پیغمبری از ماہرالقادری

5 دیکھیے صفحہ 7، علی گڑھ میگزین اکبر نمبر، 1950

کسی شاعر کو عظیم بننے کے لیے لازم ہے کہ اُس کا مشاہدہ وسیع و عمیق ہوتا کہ وہ ادب میں اپنے عصر اور سماجی و انسانی مسائل کی سچی ترجمانی کر سکے، اسی کے ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ تہذیبی و سماجی حقیقت نگاری کو موثر بنانے کے لیے وہ جذبۂ خلوص بھی رکھتا ہو، حقائق حیات کا جاں بخش تجزیہ بھی کر سکے، اعلیٰ فکر و تخیل کا مالک ہو اور اس کا اندازِ بیان بھی دلنشیں صاف اور سادہ ہو۔

اب دیکھنا یہ ہے کہ اکبر ان شرائط پر کس حد تک پورے اترتے ہیں۔

ہندوستان و پاکستان کے نقاد اس حد تک تو متفق نظر آتے ہیں کہ اکبر مشاہدہ کی قوت رکھتے تھے۔ شاعرانہ انداز میں انھوں نے اپنے زمانہ کی معاشرت کی نہایت دیانتداری سے ترجمانی کی ہے۔ ان کے کلام میں مسلمانانِ ہند کی اخلاقی قدروں، حکومت کی چیرہ دستیوں، قومی پریشانیوں، تہذیبی انحطاط اور قدیم و جدید کی کشمکش کی واضح تصویریں ملتی ہیں۔ اور اس امر سے انکار ممکن نہیں کہ اکبر کی شاعری میں اس زمانہ کی روح پوری طرح کھنچ آئی تھی اور اس کے نقش و نگار اتنے روشن ہیں کہ اکبر کی شاعری کی تاریخی اہمیت نظر انداز نہیں کی جاسکتی۔ اس کی داد دیتے ہوئے پروفیسر رشید احمد صدیقی اپنے مضمون 'اکبر پر ایک نظر' میں لکھتے ہیں :[1]

> ''انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے آغاز کی ہماری پوری داستان حوصلہ و ہوس کی، الفت و آویزش کی، شور و سکوت کی، سود و زیاں کی اکبر کی شاعری میں جلوہ گر ہے۔ کہیں خفی، کہیں جلی، کہیں شگفتہ، کہیں حزیں لیکن ہر جگہ دلنشیں۔ اس عہد کے شعار و شعور کو سمجھنے کے لیے اکبر کے کلام سے ہر طرح کی مدد لی جاسکتی ہے۔ شاید اتنی قیمتی مدد کہیں اور سے حاصل بھی نہیں ہوسکتی۔''

اسی کے ساتھ اکبر کا خلوص بھی مسلم ہے۔ ان کے یہاں سچے جذبات کی کمی نہیں۔ وہ ایک دردمند دل رکھتے تھے جو قوم کی زبوں حالی کے دکھ سے معمور تھا۔ وہ

1 دیکھیے صفحہ 11، علی گڑھ میگزین اکبر نمبر، 1950

ظریف ضرور تھے لیکن مجموعی طور پر ان کا کلام ملت کے غم میں ڈوبی ہوئی ایک آہ ہے:

عقاید پر قیامت آئے گی ترمیم ملت سے
نیا کعبہ بنے گا مغربی پتلے صنم ہوں گے
تمھیں اس انقلابِ دہر کا کیا غم ہے اے اکبر
بہت نزدیک ہے وہ دن نہ تم ہوگے نہ ہم ہوں گے

وہ عوام کی ماضی سے بے تعلقی اور اسلامی تہذیب کی گرتی ہوئی دیوار کو دیکھ کر بے اختیار ہوجاتے تھے۔ انھوں نے جو کچھ بھی کہا، دل کے ہاتھوں مجبور ہوکر کہا۔

اکبر کے خلوص کی اہمیت اس لحاظ سے اور بھی بڑھ جاتی ہے کہ ان کے سامنے کسی انفرادی آسودگی کا نہیں بلکہ اجتماعی آسودگی کا سوال تھا اور یہی وہ احساس ہے جو بقول اقبال ''سِل کو دل بناتا ہے'' لیکن دیکھنا یہ ہے کہ کیا اکبر اس دل کو آنکھ بھی دے سکے یا نہیں اور ایسا نہ کرنے سے ان کی عظمت پر کیا اثر پڑتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں پہنچ کر احیاپرست ادیب حقائق سے چشم پوشی کرجاتے ہیں۔ یہ بتانے کے لیے کہ اکبر کی شاعری دل کو رونے رُلانے کے علاوہ اُسے حیاتِ نو کا مژدہ کیوں نہیں سناتی، اُسے نری ماضی پرستی کی طرف کیوں لے جاتی ہے؟ یہ سمجھنا ضروری ہے کہ اکبر کی شاعری نے کشمکش کے اس نازک دور میں آنکھ کھولی تھی جبکہ قوم یاس و انحطاط کے انتہائی نقطہ پر پہنچ چکی تھی اور عوام کے رہے سہے جذبۂ آزادی وقوتِ عمل کو غدر کی ناکامی شل کرچکی تھی۔ سیاسیات، معاشیات اور تہذیب میں بتدریج انقلاب آرہا تھا۔ حال سیہ پوش تھا، مستقبل کی خبر نہ تھی۔ تعلیمی پستی کی وجہ سے فکری صلاحیتیں ناپید تھیں، ایسی حالت میں مذہب اور ماضی کا تصور قوم کے لیے بہت کچھ تسکین کا باعث تھا۔ پھر خوش قسمتی کہیے یا بدقسمتی کہ اکبر نے اس کا بہت زیادہ اثر قبول کیا۔ اور خانقاہیت و روایت پرستی کو انھوں نے ایسا جزیرہ سمجھ لیا جہاں انھیں زمانے کے تھپیڑوں سے نجات مل سکتی تھی۔ نئی روشنی میں اکبر کو اپنے ماضی، اپنے مذہب اور اپنے اخلاق سب کا خون نظر آتا تھا۔

یہی وجہ ہے کہ مشرقیت کی برتری کی جتنی بحث انھوں نے کی ہے وہ مغرب کے داخلی حرکیاتی پہلو کو نظرانداز کر کے کی ہے۔ ہمیشہ وہ مغرب کی خارجیت سے مشرقیت کا موازنہ کرتے رہے اور مغرب کی روشن خیالی اور نئے زمانے کی ترقیاتی روش کا کوئی واضح تصور قائم نہ کر سکے۔ انھوں نے صرف بے پردگی، پتلون، کوٹ، ٹائی اور چھری کانٹے کو مغربی کلچر سمجھا، اس لیے ان کے ہاں مفکرانہ سنجیدگی کی وہ شان پیدا نہیں ہوسکی جو ایک اعلیٰ شاعر کے لیے درکار ہے۔ پرانی قدریں اقبال کو بھی عزیز تھیں۔ لیکن روشن خیالی اور نئی روشنی سے انھوں نے کبھی چشم پوشی نہیں کی۔ ٹیگور کو بھی اسی کشمکش کا سامنا تھا لیکن شانتی نکیتن میں ویدانت اور مغربیت دونوں کی روح جھلکتی ہے۔ راجہ رام موہن رائے بھی اسی دور سے تعلق رکھتے تھے لیکن جس سمجھ بوجھ سے یہ سب مشرقیت و مغربیت کے توازن کو ملاتے ہیں وہ اکبر کے ہاں مفقود ہے۔ یہ سچ ہے کہ [1] ''اکبر نے اس دھوپ میں بال سفید کیے تھے جس نے سلطنت اسلامی کا باغ خشک کر دیا تھا'' لیکن یہ چمکتی دھوپ ان کے قریب کہرے کی ایک دبیز چادر بن گئی تھی جس کے پار ان کی نظر جا ہی نہ سکی۔

اکبر کو ہر اس چیز سے شدید نفرت رہی جو نئی روشنی اپنے ساتھ لائی تھی۔ ریل تار، بجلی، بھاپ، ٹائپ، پائپ، مشین، لباس، ٹب، صابن، انجن، انگریزی تعلیم، ٹم ٹم، بائیسکل سب نئی چیزوں سے ان کی مشرقیت کو خطرہ تھا۔

وہ جانتے تھے کہ زمانہ بدل رہا ہے اور اُسے نئی قدریں عزیز ہیں۔ لیکن وہ دل کے ہاتھوں مجبور تھے۔ گو زندگی کے تلخ حقائق کی نقاب کشائی انھوں نے کی لیکن کہیں گرمیِ محفل کے لیے اور کہیں صرف تماشائی کی حیثیت سے۔ مولوی سید ممتاز علی کو ایک خط میں لکھتے ہیں:[2]

''شعرا قافیہ پیمائی ہی کیا کرتے ہیں۔ دنیا کے قوانین شعر سے نہیں

1 دیکھیے پیش لفظ از خواجہ حسن نظامی (اکبری اقبال)

2 ص 16، اکبر کے نکتہ چیں (اکبر اس دور میں)

چلتے۔ زمانے کا رنگ، زمانے کی ضرورتیں فیصلہ کرتی ہیں اور اس وقت بھی
کررہی ہیں۔ میں آپ کو یقین دلاتا ہوں کہ یہ شعر انقلاب کو روکنے کے لیے
نہیں بلکہ یادگار انقلاب ہیں۔''

یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں زندگی کی وہ خلش نہیں ملتی جو نہاں خانۂ دل کو گرما دیتی ہے۔ حیاتِ نو کی وہ تعبیر نہیں جو ادب میں ابدیت حاصل کرلیتی ہے:

برسوں فلاسفی کی چناں اور چنیں رہی
لیکن خدا کی بات جہاں تھی وہیں رہی
مذہبی بحث میں نے کی ہی نہیں
فالتو عقل مجھ میں تھی ہی نہیں
ہم کو ان تلخ مباحث سے سروکار نہیں
ہم تو اک شوخ شکرلب کو لیے پھرتے ہیں

اور وہ اس سے زیادہ کچھ نہ کہہ سکے کہ:

اکبر کی جو مانو بیٹھ رہو
جو کچھ بھی ہو لیکن صبر کرو
مرنے سے مفر نہیں ہے اے اکبر
بہتر ہے یہی خوشی سے مرنا سیکھو

اسی لیے تو کہا جاتا ہے کہ اکبر فرار کے قائل تھے۔ وہ رجعت پسند تھے یا تنگ نظر؟ سید احتشام حسین اپنے مضمون 'اکبر کا ذہن' میں اس بارے میں لکھتے ہیں:[1]

''کسی مادی فلسفہ کا سہارا نہ ہونے کی وجہ سے اکبر کوئی اثباتی تجویز پیش
نہ کرسکتے تھے۔ وہ مسلمانوں کے زوال کی جستجو مادی حقائق میں نہیں اخلاقی
کمزوریوں میں کرتے تھے۔ اس لیے وہ گھوم پھر کر پھر داخلی تصورات کی مدد
سے خارجی حقائق کا مقابلہ کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ ادراک حقیقت کا یہ

---

1 علی گڑھ میگزین اکبر نمبر، 1950

طریقہ رجعت پسندی کی طرف لے جاتا ہے اور انسان کی اجتماعی اور عملی جدوجہد سے فلسفہ اور سائنس کے جو قابل عمل طریقے وجود میں آئے ان سے نظریں چراتا ہے۔''

لیکن طرف داری کے رسیا ادیب اکبر کی اس فکری کمزوری اور تنگ نظری کو ظرافت کے پردہ میں چھپانے کی کوشش کرتے ہیں۔ سلیم احمد اپنے مضمون 'اکبر کی تنگ نظری' میں لکھتے ہیں: [1]

''اکبر طنز نگار شاعر تھے اور طنزنگاری کے لیے تنگ نظری غالباً اتنی ہی ضروری ہے جتنی تنقید کے لیے خشک دماغی یا اخبار نویسی کے لیے ابتذال۔ طنزنگار زندگی کو، انسان کو جوں کا توں قبول نہیں کرتا۔''

لیکن اکبر کے طنز میں جو جھلاہٹ اور تلخی ہے وہ ان کی سطحی قدامت پرستی کی غماز ہے جس نے ان کی نگاہ کو سطحی اور ان کی فکر کے دائرہ کو محدود کردیا تھا۔ ان کی شاعری کا تجزیہ کرنے سے یہ بات اور زیادہ واضح ہوجاتی ہے۔

اکبر کی شاعری کی تمام تر بنیاد مغربیت و سرسید کی بیجا مخالفت، مشرقی و مغربی عورت کے موازنہ اور روایتی قدامت پرستی پر قائم رہے۔ ڈاکٹر اعجاز حسین لکھتے ہیں: [2]

''ان کی شاعری کے مواد کے لیے روزمرہ کے مسائل اور کچھ خاص خاص اشخاص ہیں جن کی خصوصیات وقتی طور پر فضا میں رہتی ہیں اور پھر زمانہ کی بدلتی ہوئی قدروں کے ساتھ ختم ہوجاتی ہیں۔ لیکن اگر ان ہی مسائل و اشخاص کو اور زیادہ اچھی لطافت کے ساتھ پیش کرتے تو غالباً فن اور اکبر دونوں ہمیشہ کی زندگی پاجاتے۔''

یہی وجہ ہے کہ حیات کے گہرے مسائل پر ہمیں اکبر کی شاعری میں کچھ نہیں ملتا۔ اور اکثر جگہ تو جان بوجھ کر انھوں نے زندگی کے حقائق سے چشم پوشی کی ہے۔

---

1 ص 138، ''اکبر اس دور میں''

2 ص 14، اکبر فنکار کی حیثیت سے، علی گڑھ میگزین، اکبر نمبر 1950

سرسید تحریک ان کی زندگی میں کامیاب ہوچکی تھی لیکن پھر بھی وہ اس کے مخالف رہے۔ جنگ عظیم کے بعد انگریزوں کی چالوں کو دیکھتے ہوئے بھی وہ مہاتما گاندھی اورتحریک آزادی کولغو سمجھتے رہے:

یہ پولٹیکل مرض [1] یہ ہنگامہ ہے بے سود
اس سے کوئی چیز اپنی جگہ سے نہ ہلے گی

گو اس وقت تک اقبال، پریم چند، سرور اور چکبست اردو ادب میں زندگی کے تعمیری میلانات کی راہ دکھا چکے تھے لیکن پھر بھی وہ ''اودھر کو نہ پھرے جدھر کی ہوا تھی''۔ جلیانوالا باغ اور حادثہ کانپور سے تو جیسے وہ بے خبر ہی تھے۔ ترک موالات کے سلسلے میں ایک بار سروجنی نائیڈو الٰہ آباد تقریر کرنے آئیں تو اکبرؔ کو بھی مدعو کیا گیا۔ضعیفی کے باعث آنے سے معذور تھے۔ یہ شعر لکھ بھیجا:

شمع کے سانچے بنیں گے موم تو دکھلایئے
رول میں حاضر کروں گا ہوم تو دکھلایئے

اور ایسا کہنے پر وہ مجبور بھی تھے۔ یہ ان کی طبیعت کا رنگ تھا۔ جدوجہد، انقلاب اور انقلاب کی افادیت میں وہ شروع ہی سے اعتبار نہ رکھتے تھے:

ہرگز نہ مستقل سمجھ اس انقلاب کو
رکھ راہ راست بھونکنے دے اِن کلاب کو

یعنی تحریک آزادی میں حصہ لینے والوں اور انقلاب زندہ باد کہنے والوں کو انھوں نے 'کلاب' کے خطاب سے نوازا ہے یعنی 'کتے'۔ مشرقی و مغربی عورت کا موازنہ کرتے وقت بھی اکبر پھر وہی بنیادی غلطی کرجاتے ہیں یعنی دونوں کا محض خارجی موازنہ کرتے ہیں اور صرف لونڈر اور ڈانس پر طعنہ زن ہوکر وہ بیگم کی برتری ثابت کرتے ہیں۔

عورتوں کی تعلیم اور بے پردگی پر انھوں نے جابجا وار کیے ہیں لیکن یہ خود انھیں

---

1 صحیح لفظ 'مَرَض' ہے۔ یا تو اکبر نے یہ لفظ غلط نظم کیا یا مصرع غلط نقل ہوا ہے (نیاز)

پر لوٹ جاتے ہیں۔ آل احمد سرور[1] لکھتے ہیں :

''اکبر جب پردے کو تمکنت، اقبال، میاں پن، غیرت و محبت کی علامت بتاتے ہیں تو اُن کی مشرقیت میں جاگیردارانہ و رئیسانہ و امیرانہ تمدن کی خوبو صاف دکھائی دیتی ہے جو مردوں اور عورتوں کے لیے علاحدہ علاحدہ نظام اخلاق مقرر کرتی ہے اور آبادی کے نصف حصہ کو گھر کی چاردیواری میں سازدلبری کا اسیر رکھتی ہے۔''

اس نظریہ کی تائید اکبر کی شخصی زندگی سے بھی ہوسکتی ہے۔ ان کی پہلی بیوی خدیجہ بی بی کے بارے میں سید بشیر حسین[2] کہتے ہیں :

''خدیجہ بیگم ایک سادہ لوح، قبول صورت اور نہایت نیک طینت عورت تھیں۔ اکبر کی دوسری شادی کے بعد وہ اپنے دونوں لڑکوں سمیت 'چک' میں شداید زمانہ جھیلتی رہیں، تازیست انھیں اکبر منزل میں قدم رکھنے کی اجازت نہ ملی۔''

اکبر کی شاعری کا تیسرا اہم جزو مذہب ہے۔ان کی نگاہ کی سطحیت اور ان کے تخیل کی قدامت پرستی یہاں بھی بہت نمایاں ہے۔ گو وہ تصوف سے واقف تھے لیکن باطنیت و روحانیت کا سراغ ان کے ہاں بہت کم ملتا ہے۔ ان کا مذہب فقط ظاہری رسوم اور خارجی پابندیوں کا مرکب ہے۔

خواجہ حسن نظامی نے ایک دفعہ اکبر سے جبکہ وہ دہلی میں اُن کے مہمان تھے، غالب کے مزار پر چلنے کو کہا۔[3] پوچھنے لگے کون غالب؟ خواجہ حسن نظامی نے جواب دیا۔ وہ تو بہت مشہور شاعر تھے۔ خفگی کے لہجہ میں بولے، کیا وہی غالب جنھوں نے یہ شعر کہا ہے :

---

1 دیکھیے ص 173، علی گڑھ میگزین اکبر نمبر، (اکبر کی ظرافت اور اس کی اہمیت)

2 دیکھیے ص 64، علی گڑھ میگزین اکبر نمبر، (اکبر کی لائف اور ان کا آرٹ)

3 دیکھیے ص 18، علی گڑھ میگزین اکبر نمبر، (معنوی استاد اکبر الہ آبادی)

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے خوش کرنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

پس جو شاعر جنت کی حقیقت کا منکر ہوا۔ اس کی قبر پر میں کیوں جاؤں؟

مغربیت سے ان کی اندھادھند مخالفت بھی ان کی اسی قدامت پرستانہ مذہبیت کا نتیجہ تھی۔ انھیں یقین تھا کہ مادیت اور سائنس کی روشنی میں مذہب اپنے پرانے روپ میں نہیں پنپ سکے گا لیکن چونکہ مذہب ان کے نزدیک قوم کی برائیوں کا واحد حل تھا اس لیے اس کے تحفظ میں انھوں نے آنے والی روشنی اور روشن ضمیری سے پیٹھ پھیر لی۔

اکبر مذہب کی صحت مند روحانی اقدار سے بے خبر تھے، اور اپنی اس قدامت پرستانہ تنگ نظر مذہبیت کی وجہ سے انھوں نے خود کو ترقیاتی فلسفوں سے ہمیشہ دور رکھا۔ وہ کوئی اثباتی تجویز پیش نہ کرسکے۔ اور ان کا جوش اور فکر وفن ذاتی سکون کی حدود سے آگے نہ بڑھا۔

احیاپرستی کے حامی ادیب کہتے ہیں کہ اگر اکبر زندگی کے مسائل کا فلسفیانہ نقطۂ نظر سے مطالعہ نہ کرسکے، تو اس کا سبب صرف یہ تھا کہ ملازمت کے فرائض سے انھیں فرصت نہ مل سکی۔ اس سلسلہ میں اس کے برعکس رشید احمد صدیقی برملا کہتے ہیں:[1]

> ''بڑا شاعر کسی نظام کا زائیدہ اور پروردہ نہیں ہوتا۔ بلکہ وہ خود ایک نئے نظام کا مبلغ ہوتا ہے ... اچھا اور بڑا شاعر کسی مخصوص طبقہ یا مخصوص عہد کا شاعر نہیں ہوتا، وہ ہر طبقہ اور ہر عہد کا شاعر ہوتا ہے۔ ایسے شاعر کے ہاں آن ابد ہے اور ابد آن۔ وہ ماورائے وقت ہوتا ہے۔ شبیری ہی نہیں .. شاعری بھی حقیقت ابدی ہے۔''

آگے چل کر کہتے ہیں:

1 دیکھیے ص 4، 'اکبر میری نظر میں'، (علی گڑھ میگزین اکبر نمبر)

''حکومت شاعر کا آلۂ کار ہوتی ہے، شاعر حکومت کا آلۂ کار نہیں ہوتا۔''

اور بڑا شاعر تو زندگی کی بندشوں کے آگے کبھی سر بہ سجود نہیں ہوتا۔ اُس کے آگے تو ہمیشہ اپنی ایک منزل ہوتی ہے، انسانیت کی منزل ہوتی ہے، حیات افروز، مضبوط اور بھرپور؛ برخلاف اس کے اکبر دمِ واپسیں تک انگریزی راج کے جے پکارتے رہے۔ ان کی شاعری زندگی کی ترجمان تو ضرور ہے لیکن وہ صرف زندگی کی سطح چھوکر رہ جاتی ہے۔ ان کے دل میں خلش اور کسک تو تھی لیکن ذہن کے دروازے ماضی کی کورانہ تقلید میں بند ہوگئے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے دماغ کا ایک حصہ دوسرے سے ہمیشہ باغی رہا اور وہ دونوں میں کوئی ربط پیدا نہ کرسکے لیکن

''وقتوں[1] اور ضرورتوں کو دیکھ کر یہ ماننا پڑتا ہے کہ اکبر نہایت دوراندیش فنکار تھا جس نے اپنی صلاحیت کا صحیح اندازہ کرکے زمانہ کی دلچسپی اور ضرورت کو ظریفانہ انداز میں پیش کرکے خراج تحسین وصول کرلیا۔''

اکبر کی مقبولیت کا راز ان کا طرز بیان ہے، یہ مسلم ہے کہ اردو شاعری میں اکبر پہلے شاعر ہیں جنھوں نے آرائش خیال صرف ظرافت کی مدد سے کی۔ اور بحیثیت ایک مزاح نگار کے اردو میں وہ ایک مستقل مقام رکھتے ہیں۔ لیکن جہاں کہیں بھی اکبر سائنس، تسخیر فطرت، فلسفہ اور ارتقائے انسانی کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں، طنز کی افادی حیثیت ختم ہوجاتی ہے اور اس کے ساتھ جب ان کی ذہنی آسودگی اور قدامت پرستی بھی شامل ہوجاتی ہے تو ان کا مزاح مزاح نہیں رہتا مرثیہ بن جاتا ہے۔

اکبر کا تضاد بھی کم دلچسپ نہیں کہ دنیا بھر کے مزاحیہ ادب میں ہمیشہ ماضی پر طنز ملتی ہے، لیکن اکبر ماضی کے دلدادہ و فریفتہ تھے اور وہ بھی صرف زندگی کے معاملہ میں، زبان و ادب کے معاملہ میں نہیں۔ وہ کہتے ہیں :

غنیمت ہے شبِ فرقت کی فرصت رسالہ لکھو تحقیقِ کمر میں

1 ڈاکٹر اعجاز حسین، اکبر فنکار کی حیثیت سے، ص 12 (اکبر نمبر)

کیا پوچھتے ہو اکبر آشفتہ سر کا حال   خفیہ پولیس سے پوچھ رہا ہے کمر کا حال
مغرب نے خوردبیں سے کمر ان کی دیکھ لی   مشرق کی شاعری کا مزا کرکرا ہوا

اکبر کی قادرالکلامی کا اس سے زیادہ اور کیا ثبوت ہوسکتا ہے کہ ان کے نکتہ چیں بھی اس کی داد دیتے ہیں، الفاظ تو ان کے ہاتھ میں جیسے کھلونا تھے۔ مس، بیگم، سید، صنم، ہرچرن داس، برہمن، جمن، کلیسا، اونٹ، گائے اور بہت سے الفاظ ہیں جن سے اکبر نہایت دلچسپ مفہوم مراد لیتے ہیں۔ البتہ زودگوئی اور بسیارنویسی کی عادت نے ان کے بعض اشعار کو عامیانہ اور سوقیانہ بنادیا ہے مگر طرفدار اور احیاپسند نقاد اکبر کی اس کمزوری کو بھی نظرانداز کرجاتے ہیں۔ ذیل کے اشعار ملاحظہ ہوں:

سینے پہ بتوں کے دسترس مشکل ہے   پوائنٹ یہ سخت ہے اسے پچ نہ کرو
تحفۂ شب برات کیا تمھیں دوں   جانِ من تم تو خود پٹاخہ ہو
ممکن نہیں اے مس ترا نوٹس نہ لیا جائے   گال ایسے پریزاد ہوں اور کِس نہ لیا جائے
خلاف شرع کبھی شیخ تھوکتا بھی نہیں   مگر اندھیرے اُجالے میں چوکتا بھی نہیں

اکبر کے کلیات میں ایسی متعدد مثالیں ملتی ہیں۔ اکبر کی شاعری کا طرفداروں اور سخن فہموں دونوں کے زاویۂ نگاہ سے تجزیہ کرنے سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اکبر اچھے مزاح نگار تو تھے، عظیم شاعر نہ تھے۔ اُن کے کلام کی تمام تر حیثیت ظریفانہ ہے۔ زندگی بھر وہ زمانہ کے رخ سے منہ پھیرے بیٹھے رہے اور انھیں بہت دیر میں یہ پتہ چلا کہ "ہماری باتیں ہی باتیں ہیں، سید کام کرتا تھا"۔ اگر یہ احساس ان میں پہلے ہی پیدا ہوجاتا تو آج انھیں اقبال و حالی کی صف کے شعرا میں جگہ دی جاتی۔

(اولین مضمون جو رسالہ نگار، لکھنؤ میں جون 1953 میں شائع ہوا)

مرحوم دلّی کالج کے چند پرنسپل

ڈاکٹر الواس اشپرنگر، ایم ڈی (Dr. A. Sprenger, M.D.)

ڈاکٹر اشپرنگر 1845 میں دہلی کالج کے پرنسپل بنائے گئے اس سے پہلے وہ بنگال ملٹری سروس میں اسسٹنٹ سرجن تھے۔

''ڈاکٹر اشپرنگر عربی زبان و ادب کے عالم تھے اور اس لیے دلی کے مسلمان شرفا اور اہل علم میں انھوں نے جلد اثر پیدا کرلیا اور شہر میں وہ بڑی وقعت کی نگاہ سے دیکھے جاتے تھے، دوسرے دہلی ورنیکلر سوسائٹی جس نے اردو زبان کے ذریعہ مغربی علوم کی اشاعت میں بڑا کام کیا تھا اور مغربی شعبے کے طلبا کی تعلیم اور تشویق علم میں بڑی مدد دی تھی اس کے وہ روح و رواں تھے، نصاب تعلیم میں خاص کر مشرقی شعبے کے نصاب میں معقول اصلاحیں کیں، چنانچہ نصاب کی خاطر تاریخی یمینی کو ایڈٹ کیا اور چھپوایا، حماسہ اور متنبی کے نسخے بہم پہنچائے اور عربی ادب کے نصاب میں شریک کرائے، انتظامی حالات بھی ان کے زمانے میں بہت اچھے رہے، علاوہ اس کے وہ ورنکلر ٹرانسلیشن سوسائٹی کے سکریٹری بھی تھے۔''[1]

نیو دہلی نیشنل آرکائیوز کی دستاویزات میں ڈاکٹر اشپرنگر کی ایک عرضداشت ملتی ہے[2] جو انھوں نے یکم اپریل 1845 کو سکریٹری حکومت ہند کی خدمت میں بھیجی تھی، اس میں درخواست کی گئی ہے کہ انھیں اسکول کا پرنسپل مقرر کیا جائے۔

---

1 مرحوم دہلی کالج نوشتہ مولوی عبدالحق، ص 14

2 National Archives, Home Public Records, Consultation No 27, April 1845.

1847 [1] میں ڈاکٹر اشپرنگر حکومت ہند کے احکام پر نوابانِ اودھ کے کتب خانے کی فہرست تیار کرنے کے لیے لکھنؤ گئے، اس سلسلہ میں انھیں ڈھائی سال وہاں رہنا پڑا، ڈاکٹر اشپرنگر کی اس یادگار تصنیف کا ذکر آگے ملے گا۔

1850 میں وہ پھر دہلی کالج کے پرنسپل مقرر ہوئے لیکن چند ماہ بعد ان کی خدمات بنگال منتقل کردی گئیں، وہاں وہ کلکتہ مدرسہ کے پرنسپل کے عہدہ پر فائز رہے۔ کلکتہ مدرسہ کی سب سے بڑی خصوصیت سرکار انگریزی کے لیے اسلامی شریعت کے آفیسر مہیا کرنا تھا، تعلیم کا تمام انتظام مسلمان علما کے ہاتھ میں تھا، مدرسہ میں دینیات اور قانون کی تعلیم قرآن کی تعلیمات کے مطابق دی جاتی تھی۔ 1850 میں مدرسہ کے انگریز وزیٹر نے کالج کی بدانتظامی کی رپورٹ کرتے ہوئے لکھا کہ وہ مدرسہ کی دیکھ بھال کرنے سے معذور ہے اور مدرسوں اور طالب علموں کی جعلی حاضری کو نہیں روکا جاسکتا۔ علاوہ اس کے اس نے یہ بھی لکھا کہ مدرسہ نے وارن ہیسٹنگز کے زمانہ کے بعد کوئی ترقی نہیں کی۔ ان ہی وجوہ کی بنا پر ڈاکٹر اشپرنگر مدرسہ کے پرنسپل بنائے گئے۔ اپنے عہدہ کا چارج سنبھالنے کے بعد انھوں نے مدرسہ کے انتظام میں تبدیلیاں کرنا شروع کیں۔ مدرسہ کے قدیم طریقہ تعلیم کے بارے میں ان کا کہنا تھا کہ اس کی وجہ سے طالب علموں میں فرقہ وارانہ ذہنیت پیدا ہوتی ہے جو انھیں تنگ نظر بنا دیتی ہے اور ایسے ایسے مکروہ اوہام نوجوانوں کے دماغ میں پرورش پا جاتے ہیں جن کی اجازت اسلام کبھی نہیں دیتا۔ ڈاکٹر اشپرنگر کا خیال تھا کہ مدرسہ کا موجودہ طریقۂ تعلیم یورپ کے عہدِ تاریک کی یاد دلاتا ہے اور جو برے نتائج اس طریقہ تعلیم سے پیدا ہوئے وہی آج ہندوستان میں ظاہر ہیں۔ مذہبی زبان میں کامل ہوجانے کے بعد طالب علموں میں خود بینی کی عادت پڑجاتی ہے جس کی وجہ سے وہ فسطائی بن جاتے ہیں اور کسی اجنبی علم کی طرف ان کا رویہ مخلصانہ نہیں رہتا۔ استدلال اور عقل

---

1 مولوی عبدالحق لکھتے ہیں کہ ڈاکٹر اشپرنگر 1848 میں لکھنؤ گئے لیکن کلکتہ ریویو کی جلد 22 کے صفحہ ix-xii پر لکھا ہے کہ ڈاکٹر اشپرنگر لارڈ ہارڈنگ کے احکام پر 1847 میں لکھنؤ گئے۔

اور تجربہ سے ثابت شدہ ہر عملی فعل سے انھیں ایک چڑ پیدا ہوجاتی ہے، اور ان کا ذوقِ جمال فنا ہوجاتا ہے اور ان میں صحت مند نقد ونظر کی صلاحیت نہیں رہتی۔ اس کے ساتھ ساتھ ان میں نہ اخلاقی جرأت رہتی ہے اور نہ جذبۂ مساوات کا احترام[1]۔

ان برائیوں کا انسداد کرنے کے لیے ڈاکٹر اشپرنگر نے سرگرمی سے کام شروع کیا اور جو تبدیلیاں انھوں نے مدرسہ کے نصاب میں کیں ان کے لیے کمیٹی تعلیم عامہ سے اجازت لینا بھی ضروری نہ سمجھی۔ اس پر مدرسہ کے کچھ طالب علموں نے بغاوت کردی۔ ڈاکٹر اشپرنگر نے ایسے طالب علموں کو مدرسہ سے خارج کردیا۔ اس کارروائی میں پولیس سے بھی مدد لینی پڑی، معاملہ بڑھ گیا اور جھگڑے کی جانچ کے لیے ایک کمیٹی مقرر ہوئی۔

مدرسہ میں تعلیم بہ زبان عربی ہوا کرتی تھی۔ ڈاکٹر اشپرنگر کا خیال تھا کہ Physical Science کا بہ زبان عربی پڑھنا بے سود ہے، کیونکہ جن کتابوں کے ذریعہ تعلیم دی جاتی تھی وہ صدیوں پہلے لکھی گئی تھیں اور زمانے کے نئے تقاضوں کو پورا کرنے سے قاصر تھیں۔ اس لیے وہ چاہتے تھے کہ نیچرل فلاسفی کی تعلیم بہ زبان اردو ہونی چاہیے۔ اس کام کے لیے انھوں نے مسٹر Lawer کو مقرر کیا، مدرسہ کے طالب علموں کو یہ بات شاق گزری، وہ عربی کے بجائے ہندستانی میں نیچرل فلاسفی پڑھنے کو تیار نہ تھے۔ آخر کمیٹی نے فیصلہ 'ہندستانی' کے حق میں کیا۔ ہندستانی چونکہ شمالی ہندوستان کی زبان قرار پا چکی تھی اس لیے اس کا پڑھنا لازمی قرار پایا۔ اینگلو عربک کی جگہ اینگلو پرشین جماعتیں بنا دی گئیں۔ Physical Science عربی میں پڑھانی بند کردی گئی۔ ہندستانی زبان میں عربی کی اچھی کتب کے تراجم مہیا کرنے کی ہدایات جاری ہوئیں اور نئے استادوں کے تقرر کی اجازت دی گئی۔

لیکن یہ سب اس طرح نہ ہوسکا جیسا ڈاکٹر اشپرنگر چاہتے تھے۔ مدرسہ کے مولوی تعاون کرنے کو تیار نہ تھا اور ڈاکٹر اشپرنگر کی ناکامی کی سب سے بڑی وجہ یہ

1 A Letter to Lord Rippon from John Murdoch's 'Education in India'

تھی کہ جونیر پروفیسر نااہل تھے اور نئے نظریات کے مطابق کام کرنے سے قاصر تھے۔[1]

قیام مدرسہ کے دوران میں ڈاکٹر اشپرنگر کی سب سے بڑی خدمت ہندستانی (اردو) زبان کی حمایت ہے۔ دہلی کالج میں جاری شدہ کام کو انھوں نے مدرسہ میں بھی جاری رکھنے کی کوشش کی، ہندستانی کی اہمیت پر انھوں نے ہمیشہ زور دیا، ڈاکٹر اشپرنگر اردو زبان کے ان چند انگریز حامیوں میں ہیں جنھیں اپنی بے توجہی کے باعث ہم بھلا چکے ہیں۔

2 دسمبر 1850 کو ڈاکٹر اشپرنگر فورٹ ولیم کالج میں بطور ایک ممتحن کے مقرر ہوئے۔ 16 اپریل 1850 کو کالج کے سکریٹری مسٹر مارشل کو ایک خط لکھتے ہوئے انھوں نے تجویز کیا کہ کالج کی درسی کتابوں کے نئے ایڈیشن چھپوانے چاہئیں۔ انھوں نے اس کام کو 'گلستان' سے شروع کرنا چاہا اور نمونہ کے طور پر اس کی ایک کاپی بھیجی۔ حکومت نے ڈاکٹر اشپرنگر کی تجویز مان لی اور گلستان کی سو جلدیں بہ نرخ ساڑھے پانچ روپیہ فی خریدنے کی اجازت دی۔[2]

1845 میں ڈاکٹر اشپرنگر فورٹ ولیم کالج کے ممتحنوں کے بورڈ کے ممبر بنائے گئے، کالج کے سکریٹری W.M. Lees کے خط مورخہ 18 جنوری 1854 سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس وقت تک وہ فورٹ ولیم میں بطور ایک ممتحن کے کام کر رہے تھے۔[3]

اس کے بعد شاید ان کی صحت خراب ہوگئی اور وہ چھٹی پر چلے گئے۔ 25 اپریل 1856 کو وہ چھٹی سے واپس آئے اور ممتحن کے عہدہ پر ممتاز ہوئے۔ اگست 1856 کو بحکم ہز اکسیلنسی کمانڈر اِن چیف ان کی خدمات فوج میں واپس منتقل کر دی گئیں۔

سول محکموں میں انھوں نے جو خدمات انجام دیں یہ ہیں:[4]

---

1 Bengal Past & Present, Vol. 8, page 98

2 Ibid, Vol. 22, page 155.

3 Ibid, Vol. 23, page 91-92.

1 Bengal Past & Present, Vol. 23, page 99.

(1) پرنسپل دلی کالج و سکریٹری ورنیکلر ٹرانسلیشن سوسائٹی
(2) پرنسپل کلکتہ مدرسہ
(3) وزیٹر و ڈائرکٹر کلکتہ مدرسہ
(4) ممتحن فورٹ ولیم کالج، شریعت اسلامی کے امیدوار افسران کے لیے
(5) فارسی مترجم سرکار ہند

ڈاکٹر اشپرنگر کی معرکۃ الآرا تصنیف ان کی تیار کی ہوئی 'شاہان اودھ کے کتب خانے میں ہندستانی مخطوطات کی کٹیلاگ'[1] ہے۔ اردو فارسی شاعری کی دستاویزات ومخطوطات کی یہ فہرست لارڈ ہارڈنگ کے کہنے پر 1847 میں تیار کرنی شروع کی گئی، اور اٹھارہ ماہ میں ختم ہوئی۔ ڈاکٹر اشپرنگر نے اس کام کو ایسی جانفشانی اور مستعدی سے سرانجام دیا کہ جرمن استقلال کا حق ادا ہوگیا۔ کلکتہ ریویو کی جلد 23 میں اس کتاب پر مدلل تبصرہ ملتا ہے۔[2]

''ڈاکٹر اشپرنگر ہندوستان کے قدیم لٹریچر پر وہی احسان کررہے ہیں جو James Princep نے قدیم تاریخ پر کیا ہے۔ جن کتب کا ذکر اس فہرست میں کیا گیا ہے، ان کی تاریخی اور لسانیاتی اہمیت سے قطع نظر ان کا ایک اور افادی پہلو بھی ہے، ان کی وجہ سے ہم پر یہ راز کھلتا ہے کہ ہندستانی زبان اگر قصے کہانیوں یا تفریح وتفنن کے مضامین کو کامیابی کے ساتھ ادا کرسکتی ہے تو اس کے ذریعہ یوروپی علم و دانش و سائنس کی تعلیم بھی دی جاسکتی ہے۔ جب ہم اس دماغی کاوش اور محنت کا ذکر کرتے ہیں جو ڈاکٹر اشپرنگر کو دس ہزار مشرقی کتب کی چھان بین کرتے وقت کرنا پڑی ہوگی تو ہمیں اردو زبان کی وسعت کا اندازہ ہوتا ہے جس سے کئی فائدے اٹھائے جاسکتے ہیں۔''

1 A Catalogue of the Arabic, Persian and Hindustany Manuscripts of the Litraries of the Kings of Oudh, Vol I (Containing Persian and Hindustany Poetry), Paptist Mission Press 1854).

2. Calcutta Review, Vol. 23, page ix-xii

''سامی لٹریچر سے جان پہچان کی بنا پر ایشیا بھر میں ڈاکٹر اشپرنگر ایسے واحد شخص ہیں جو اس کام کو سرانجام دے سکتے ہیں، یہ واقعی افسوس کا مقام ہے کہ خرابی صحت کی وجہ یہ کام عارضی طور پر رکا رہا۔

''مرحوم سر ایچ ایلیٹ (H. Elliot) نے جو ہندوستان کی قدیم تاریخوں پر اپنی تحقیق کرنے میں زندگی بھر مصروف رہے ڈاکٹر اشپرنگر کی حوصلہ افزائی کرنے میں کوئی کسر اٹھا نہ رکھی، وہ جانتے تھے کہ ہندوستان کی روح کو سمجھنے کے لیے ہندستانی ادب کا مطالعہ بہت ضروری ہے۔

''ڈاکٹر اشپرنگر نے اس کتاب میں چودہ سو (1400) اردو شاعروں کے نام گنوائے ہیں۔ فارسی کی ہر کتاب کا اصل نام بمع اس کے مختصر مضمون کے دیا گیا ہے اور ہر مصنف کا تھوڑا بہت احوال بھی درج ہے ......

''ہندستانی علم و تعلیم کے حق میں حکومت جو کام کرسکتی ہے ایسی فہرستوں کا چھپوانا اس کا ایک اہم حصہ ہے۔ اسے دیکھ کر ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ دیسی لوگ کیا کررہے ہیں اور دیسیوں کے ٹھوس اور زندہ ادب سے ہم کیا فائدہ اٹھا سکتے ہیں۔ اس فہرست کی آئندہ شائع ہونے والی جلدیں اور بھی دلچسپ ہوں گی ......

''حقیقت یہ ہے کہ یورپ کے لوگوں کو ہندوستان کے مسلمانوں کی حالت کا بہت کم علم ہے، ہمارا یقین ہے کہ اس کتاب کے چھپنے سے یہ کمی پوری ہوجائے گی اور لوگوں کو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ ہندوستان کے مسلمانوں کے پاس اس قدر بیش قیمت سرمایہ ہے جسے اگر کوشش کرکے کھنگالا جائے تو بہت کارآمد ثابت ہوگا۔

''ڈاکٹر اشپرنگر کی دوسری تصنیف ان کی 'لائف آف محمدؐ' ہے۔ اس کتاب کی پہلی جلد الہ آباد سے 1851 میں چھپی۔ اس پر تبصرہ کرتے ہوئے کلکتہ ریویو لکھتا ہے:[1]

''اس سے پیشتر جتنی بھی کتابیں یورپ میں حضرت محمدؐ کی زندگی پر لکھی گئیں ان سب کی بنا لکھنے والے کی ذاتی نفرت پر رکھی گئی ہے۔ یہ نفرت اس جذبہ امتیاز سے پیدا

1. Calcutta Review, Vol. XLVI, pages 353-382.

ہوتی ہے جو مغربی ممالک کے رہنے والوں کو جنوبی اقوام کے مقابلے میں ہمیشہ حاصل رہا ہے۔ Dean Prideaux کے ہاں یہ جذبہ برملا ملتا ہے۔ Samuel Ockley نے گو کسی حد تک Dean کے غلط نظریات کی تردید کی لیکن وہ بھی لغزشوں سے بری نہیں۔ Washington Irving, Green اور Gibbon نے Dean کو اپنا ماخذ بنایا اور فرانسیسیوں کے اقتباسات پر بھروسہ کیا۔ ڈاکٹر اشپرنگر ایسے پہلے شخص ہیں جنھوں نے حضرت محمدؐ کے کیریکٹر اور ان کی تعلیم کو اصل ماخذوں سے بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے ہر ماخذ کی صداقت پر بھی تحقیق کی ہے۔ گو شبہ کی گنجائش ان کے ہاں بھی ہے اور کہیں کہیں اعتراض کی گنجائش نکل آتی ہے۔''

'لائف آف محمدؐ' کے باقی تین حصے 1865 میں برلن میں چھپے۔ کلکتہ ریویو ان پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتا ہے:[1] ''یہ کتاب ڈاکٹر اشپرنگر کے لامحدود مطالعے کا نتیجہ ہے اور بہت ہی قابل قدر تصنیف ہے۔ ہندوستان سالہا سال رہ کر ڈاکٹر اشپرنگر نے اسلام اور اس کی تعلیمات پر جو انتھک تحقیق کی ہے، وہ اس کتاب کی صورت میں ظاہر ہے۔ فلسفہ اسلام کی تاریخ مدون کرنے میں ڈاکٹر اشپرنگر سے زیادہ اہل اور کون ہوسکتا تھا؟ یہ وہ مضمون ہے جنھیں صرف انھی کا قلم ادا کرسکتا ہے۔ گو اس میں شک نہیں کہ کہیں کہیں اشپرنگر معمولی واقعات سے نہایت اہم نتائج اخذ کر لیتے ہیں اور صحیح رائے قائم کرنے میں بھٹک جاتے ہیں لیکن پھر بھی ان کی محنت کی داد دیے بغیر نہیں بنتی۔''

ڈاکٹر اشپرنگر کا ذکر ختم کرنے سے پہلے ان کے اس بیان کو دیکھ لینا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا جو انھوں نے اسلام کی افضلیت کے بارے میں لکھا ہے:[2]

''اسلام کی صحیح تعلیمات کا اندازہ لگانے کے لیے ہندوستان میں رہنا اور کام

---

1 Calcutta Review, Vol. XLVI, page 389.

2. Ibid, page 387

کرنا شرط ہے۔ لکھنؤ والوں کا بہادرانہ مقابلہ اور دہلی کا محاصرہ 1857 دونوں ظاہر کرتے ہیں کہ اسلام کے تاثرات انسان میں کیسا احساس برتری پیدا کرتے ہیں۔ افضل قوم سے تعلق رکھنے کے احساس نے ہر مسلمان کو ہیرہ بنا دیا ہے اور ان کے علمی کارناموں میں بھی عظمت کا یہی احساس جھلکتا ہے۔ عہدہ معاویہ میں دنیا کے سب سے زرخیز علاقے جن کا مالیہ چالیس کروڑ پونڈ سالانہ ہوتا تھا اس فاتح قوم کی قلمرو میں شامل تھے۔ ان حالات نے اس قوم کے کیریکٹر میں دلیرانہ شان پیدا کردی ہے۔'' (لائف آف محمدؐ)

فلیکس بوترو[1] (Flex Boutros)

مسٹر فلیکس بوترو کے پرنسپل بننے سے پہیل مسٹر جے ایچ ٹیلر کالج کی دیکھ بھال کرتے تھے۔ مسٹر ٹیلر کے ذمہ بہت سے اور فرائض بھی تھے جن کی وجہ سے وہ پڑھانے کے کام کے لیے صرف تین گھنٹے وقف کرتے تھے۔ اس لیے یہ تجویز پیش کی گئی کہ کالج کا ایک پرنسپل مقرر کیا جائے جو اپنا تمام وقت پڑھانے میں لگا سکے چنانچہ 1841 میں بمشاہرہ آٹھ سو روپے ماہوار اس عہدہ پر مسٹر فلیکس بوترو کا تقرر ہوا۔

''یہ بہت قابل اور صاحب علم شخص تھے۔ انھوں نے مشرقی شعبے میں مغربی علوم کی ترویج میں بڑی کوشش کی اور دیسی زبان میں ترجمے کے ذریعے علم کی اشاعت کے بڑے حامی تھے۔ چنانچہ دہلی ورنیکلر ٹرانس لیشن سوسائٹی کے قیام و ترقی میں ان کا بہت بڑا حصہ تھا اور یہی اس کے سکریٹری تھے۔ اس انجمن کا مقصد یہ تھا کہ علوم مفیدہ کا دیسی زبان میں ترجمہ کیا جائے یا کتابیں تالیف کی جائیں۔ مسٹر بتروس نے جس مستعدی اور حقیقی سرگرمی اور خلوص سے اس سوسائٹی کے ترقی دینے اور کتابوں کے ترجمے کرانے میں کوشش کی وہ نہایت قابل قدر ہے۔ اور ان کا احسان اردو

---

1 مولوی عبدالحق صاحب اس لفظ کا تلفظ اپنی کتاب مرحوم دہلی کالج میں 'بتروس' کرتے ہیں جو صحیح نہیں۔

زبان پر ہمیشہ رہے گا۔ دہلی کالج میں انھوں نے بہت سی اصلاحیں کیں اور مشرقی شعبے کی تعلیم کو قابل اطمینان حالت میں چھوڑا اور اس کو مغربی علوم کی تعلیم میں انگریزی شعبے کے برابر برابر کردیا۔ کمی جو کچھ تھی وہ صرف کتابوں کی تھی۔ 1845 میں بوجہ بیماری دو سال کی رخصت لے کر انگلستان چلے گئے۔ مسٹر بتروس نے دراصل استعفیٰ داخل کیا تھا اور درخواست یہ کی تھی کہ فی الحال وہ دو سال کے لیے جارہے ہیں۔ اس اثنا میں اگر ان کی صحت اچھی ہوگئی تو بلاخیال ان کے استعفیٰ کے انھیں ہندوستان آنے پر بحال کردیا جائے، گورنمنٹ نے یہ بات منظور کرلی لیکن افسوس انھیں پھر آنا نصیب نہ ہوا۔[1]

گارساں دتاسی نے اپنے خطبات میں جابجا ان کا ذکر کیا ہے۔ ورنیکلر ٹرانس لیشن سوسائٹی ایک قابل تعریف جماعت ہے جس نے ادبی معلومات اورتھیوگرافی کی اشاعت میں بہت بڑا کام کیا ہے۔ اس انجمن کا پہلا سکریٹری ہمارا ہم وطن موسیو بتروس تھا جو اس وقت دلی کالج کا پرنسپل تھا۔[2]

مسٹر بوترو کی موت 1863 کا ذکر کرتے ہوئے گارساں دتاسی اپنے چودھویں خطبے میں لکھتا ہے:[3]

''گزشتہ مئی کے مہینے میں Angers کے مقام پر موسیو فلیکس بتروس کا انتقال ہوگیا۔ آپ کو علمی دنیا میں زیادہ شہرت اس لیے حاصل ہوئی کہ آپ نہایت ہی منکسرالمزاج شخص تھے۔ وہ لوگ جنھیں آپ سے سابقہ رہا ان کے دل میں آپ کی ہمیشہ قدر ومنزلت رہی۔ آپ کا شمار ان چند نفوس میں ہونا چاہیے جنھوں نے فارسی کی جگہ ہندستانی[4] کو رواج دینے میں کوشش کی اور خود ہندستانیوں کو نثر لکھنے کا

---

1 مرحوم دہلی کالج، ص 147

2 خطبات گارساں دتاسی، پانچواں خطبہ، ص 179

3 خطبات گارساں دتاسی، ص 450

4 مستشرقین نے اکثر اردو کے لیے ہندستانی کا لفظ استعمال کیا ہے

شوق دلایا، ورنہ عام طور پر اب تک یہ دستور تھا کہ صرف نظمیں روزمرہ کی زبان میں لکھی جاتی تھیں۔ جس طرح اٹلی، فرانس، انگلستان اور جرمنی میں لاطینی کی جگہ ملکی زبانوں کو فروغ ہوا اسی طرح ہندوستان میں بھی ہندستانی کی اہمیت فارسی کے مقابلے میں زیادہ بڑھنے لگی۔ یورپ میں جبکہ علمی دنیا میں محض لاطینی استعمال ہوتی تھی شعر کی زبان ہمیشہ قومی زبان رہی۔ موسیو بتروس فرانسیسی نژاد تھے۔ وہ مقام 'مین' میں پیدا ہوئے، 1824 میں وہ اپنے کسی قریبی رشتہ دار کے پاس ہندوستان چلے گئے۔ اس طرح انھیں اس کا موقعہ ملا کہ ہندستانی زبان کی تحصیل کریں۔ بچپن کی عمر میں وہ ہندوستان آئے، اس لیے زبان سیکھنے میں انھیں زیادہ دشواری نہیں ہوئی۔ انھیں تحریر و تقریر میں کوئی تکلف باقی نہ رہا تھا۔

''1834 میں انھوں نے معلّمی کا پیشہ اختیار کیا تھا۔ 1840 میں حکومت کی طرف سے انھیں دلی کے دیسی کالج کی صدارت تفویض ہوئی اور انھیں شہر دہلی کی مجلس تعلیمی کی معتمدی پر سرفراز کیا گیا۔ مجلس تعلیمی کے ماتحت جس قدر مدارس تھے ان کی نظارت کا کام بھی ان کے سپرد تھا۔ 1841 میں وہ ایک کمیشن کے سکریٹری بنائے گئے جس کے پیش نظر یہ کام تھا کہ ہندستانی طلبا کی ضروریات کو مدنظر رکھتے ہوئے ایک ایسا نصاب تیار کیا جائے جس کے ذریعے مادری زبان میں (خصوصاً ہندستانی زبان میں) تعلیم دی جاسکے۔ اس لیے اس زمانہ تک اعلیٰ تعلیم فارسی میں اور بعض مدارس میں عربی یا سنسکرت کی وساطت سے دی جاتی تھی۔

''1841 سے 1845 تک اس کمیشن نے بس یہ کام کیا کہ ہندوستان میں تیس اعلیٰ پائے کی کتابیں لکھوائیں۔ یہ کتابیں مختلف موضوعات پر تھیں۔ طبعیات، کیمیا، ریاضی، آئین سازی، معاشیات اور قانون کے علاوہ شعر و شاعری پر بھی کتابیں تیار کروائی گئیں۔ ورنہ اس لیے پہلے یہ دستور تھا کہ اشعار زیادہ تر قلمی نسخوں تک محدود رہتے تھے۔ موسیو بتروس نے خود تین کتابیں لکھیں۔ یہ کتابیں دراصل ان خطبات پر مشتمل تھیں جو وہ پروفیسر کی حیثیت سے اپنے طلبا کے سامنے بیان کر چکے تھے۔ پہلی

کتاب 'اصول قانون سازی' سے متعلق تھی، دوسری ہندوستان کی 'مالیات' پر تھی اور تیسری 'حقوق شخصی' پر تھی۔ (ان تینوں کا ایک ایک نسخہ میرے پاس موجود ہے، انھیں میں نے بڑی دشواری سے حاصل کیا۔ یہ تینوں کتابیں دہلی میں لیتھو پر چھپی ہیں۔ پہلی کتاب میں 350 صفحے ہیں، دوسری میں 166 صفحے ہیں اور تیسری کتاب 215 صفحات پر مشتمل ہے۔'' (مولوی عبدالحق)

''1845 کے اواخر میں موسیو بتروس کی صحت بہت خراب ہوگئی تھی چنانچہ انھیں یہی مشورہ دیا گیا کہ وہ اپنے وطن فرانس چلے جائیں، کیا عجب ہے کہ وہاں کی آب و ہوا ان کے لیے اکسیر ثابت ہو۔ موصوف کی ہندوستان سے روانگی پر جو الوداعی جلسے ہوئے ان میں گورنمنٹ ہند کے سب اعلیٰ احکام نے ہمدردی اور افسوس کا اظہار کیا اور ساتھ ہی اس خواہش کا بھی اظہار کیا کہ جب ان کی صحت بہتر ہوجائے تو وہ اپنی خدمت پر واپس آجائیں۔ لیکن موسیو بتروس کی صحت کی حالت ایسی تھی کہ ان کے لیے ہندوستان واپس جانا دشوار تھا۔ وہ مقام انجیرس میں جاکر رہے۔ یہاں کی آب و ہوا ان کو موافق آئی اور کچھ عرصہ بعد ان کی صحت اچھی ہوگئی۔ انجیرس کے مجسٹریٹ کی لڑکی سے انھوں نے شادی کی اور اس کے بطن سے ان کے ایک صاحبزادہ تولد ہوا۔ مجھے پوری توقع ہے کہ ان کا صاحبزادہ اپنے باپ کے نقش قدم پر چلنے کی کوشش کرے گا اور اپنی والدہ کی مرضی کو اپنا رہنما بنائے گا۔''

جے ایچ ٹیلر

مسٹر ٹیلر 1837 میں پہلی مرتبہ دلی کالج کے پرنسپل مقرر ہوئے لیکن کالج کے ساتھ ان کا تعلق بہت قدیم تھا بلکہ یوں کہیے کہ اس گہوارہ علم کی تعمیر انھی کے ہاتھوں ہوئی تھی۔

1824 میں کمیٹی تعلیم عامہ کے زیر سرپرستی ایک سب کمیٹی بنائی گئی تھی اس کا مقصد دہلی کے عوام کی تعلیمی حالت اور دہلی میں تعلیم کی توسیع کے امکانات کی جانچ کرنا

تھا۔ مسٹر ٹیلر اس کے سکریٹری مقرر کیے گئے۔ نہایت جانفشانی سے انھوں نے اس معاملہ کی تفتیش کی اور اپنی رپورٹ میں لکھا کہ دہلی میں تعلیم کی توسیع کی فوری ضرورت ہے۔ پرانے مدرسے بے توجہی کا شکار ہیں، عوام کی حالت اس قدر خستہ ہے کہ اچھے اچھے خاندانوں کے بچے تعلیم حاصل نہیں کرسکتے۔ دہلی میں کئی ایسے مدرسے ہیں جو مالی امداد کے ضرورت مند ہیں علاوہ اس کے دہلی میں کئی صاحب ذوق اور اہل فن بھی موجود ہیں جو تعلیم دینے کے فرائض بخوبی انجام دے سکتے ہیں۔

غازی الدین کے مدرسہ کا ذکر کرتے ہوئے مسٹر ٹیلر نے لکھا ہے کہ یہ مدرسہ غفلت کا شکار ہے۔ مولوی عبداللہ بچوں کو پڑھاتے ہیں اور طلبا کی کل تعداد نو (9) ہے۔

مسٹر ٹیلر کی اس رپورٹ کو کمیٹی اور کورٹ آف ڈائریکٹر نے منظور کیا۔ 7115 روپے ٹاؤن ڈیوٹی فنڈ سے لے کر غازی الدین کے مدرسہ کی مرمت کرائی گئی اور اسی عمارت میں اگلے سال دہلی کالج کھول دیا گیا۔ مسٹر ٹیلر 175 روپے ماہوار پر اس کے سپرنٹنڈنٹ اور سکریٹری مقرر ہوئے۔

1836 میں انھیں پرنسپل بنا دیا گیا، لیکن چونکہ اپنی گوناگوں مصروفیتوں کی وجہ سے وہ تعلیم دینے کے کام کو کافی وقت نہیں دے سکتے تھے، 1841 میں مسٹر ایف بوترو کا تقرر ہوا۔ سپرنٹنڈنٹ اور سکریٹری کا عہدہ اڑا دیا گیا اور مسٹر ٹیلر بطور ہیڈ ماسٹر کام کرنے لگے۔

14 اپریل 1841 کو مسٹر ٹیلر لوکل کمیٹی ڈھاکہ کالج کے ممبر مقرر ہوئے۔ National Archives نیو دہلی میں مسٹر ٹیلر کی ایک عرضداشت [1] محفوظ ہے جو انھوں نے 18 فروری 1841 کو سکریٹری حکومت ہند کی خدمت میں بھیجی تھی۔ اس میں انھوں نے اپنی پنشن کے لیے درخواست کی ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ میں بطور سپرنٹنڈنٹ اور سکریٹری دہلی کالج کے سترہ (17) برس سرکار عالی کی خدمت بجا لاتا

1 Home Public Records Consultation No 24, 25, 26, 23rd June 1841

رہا ہوں، حکومت کے پنشن کے قوانین کے مطابق 15 برس خدمت کر چکنے کے بعد سرکاری ملازم اپنی ماہواری تنخواہ کے ایک تہائی کے حقدار ہو جاتے ہیں، اب چونکہ سکریٹری اور سپرنٹنڈنٹ کا عہدہ اڑا دیا گیا ہے مجھے پنشن عطا ہونی چاہیے۔ اس سے پیشتر میں جنرل کمیٹی سے پنشن کے لیے درخواست کر چکا ہوں جو کہ نامنظور کی گئی ہے۔

مسٹر ٹیلر نے اپنی اس درخواست میں کمیٹی کے فیصلے کے خلاف احتجاج کیا ہے کہ تین سو روپے ماہوار کے محروم کیے جانے پر انھیں ایک سال کی تنخواہ بھی بطور 'صلہ' نہ دی گئی۔ اپنی خدمات کا حوالہ دیتے ہوئے مسٹر ٹیلر نے ایسے اکتالیس واقعات گنوائے ہیں جہاں ان کی مستعدی، قابلیت، بے ریا محنت اور خلوص خدمت کا اعتراف کیا گیا ہے۔ ان میں سے چند کا ذکر اجمالاً نیچے کیا جاتا ہے۔

1824 میں میں نے دہلی کی تعلیمی حالت پر رپورٹ لکھی جس کی بنا پر دہلی میں ادبی انجمن کا آغاز ہوا۔ سترہ سال میں بطور سکریٹری اور کالج سپرنٹنڈنٹ کے حکومت ہند کی خدمات بجا لاتا رہا، 1825 میں میں نے کچھ فارسی کتابوں کے ترجمے کیے جن کا شکریہ جنرل کمیٹی نے اپنے خط مورخہ 26 فروری 1825 میں ادا کیا۔

جنرل کمیٹی نے اپنے خط مورخہ 14 جولائی 1829 میں حکومت ہند کو لکھا ''یہ اعتراف نہ کرنا غیر منصفانہ ہوگا کہ کالج کی تمام ترقی مسٹر ٹیلر کی وجہ سے ہے جو کالج کی بہتری کے لیے دن رات کوشاں رہتے ہیں۔''

لارڈ ایمرسٹ 21 فروری 1827 کو کالج تشریف لائے اور میرے کام پر مجھے انعام سے سرفراز کیا۔

1829 میں مجھے انگریزی شعبہ کا صدر منتظم بنا دیا گیا اور اس خدمت کے لیے مجھے مزید الاؤنس دیا جانے لگا۔ 1832 میں لارڈ ولیم بینٹنگ نے کالج کا معائنہ فرمایا اور میرے کام کی تعریف کی۔

1836 میں میرا نام کالج کے پرنسپل کے لیے تجویز ہوا۔ 18 جون 1836 کو

جنرل کمیٹی نے بمشاہرہ آٹھ سو روپے ماہوار میری تقرری کی اجازت دے کر مجھے سرفراز کیا۔[1]

یکم اپریل 1838 کو گورنر جنرل میکناٹن کالج کے معائنہ کو تشریف لائے انھوں نے بھی کالج کے نظم ونسق کی تعریف کی۔

عرضداشت کے آخر میں مسٹر ٹیلر کا لہجہ بہت پرتاثیر ہوجاتا ہے اور یہ چند فقرے دیکھنے سے تعلق رکھتے ہیں۔

"I am also too near the close of life to profit by sad lessons which our disunion teaches that rectitude of conduct does not always afford the readiest access to favour; that innocence is no security, that zeal may be visited with disgrace and long services with desertion."

''اب جبکہ میری زندگی کے دن پورے ہونے کو ہیں، آپس کے نفاق نے مجھے چند افسوس ناک باتیں سکھائی ہیں۔ یہ کہ اخلاق وعمل کی راست روی ہمیشہ سودمند ثابت نہیں ہوتی۔ بے گناہی سلامتی کی ضامن نہیں اور جوش وخروش سے کام کرنے والوں کو بے عزتی کا سامنا کرنا پڑتا ہے نیز سالہا سال کی خدمت گزاری بھی بے التفاتی کا شکار ہوسکتی ہے لیکن ان سب باتوں کے جاننے کا مجھے اب کیا فائدہ ہے؟''

9 جون 1841 کو سکریٹری مسٹر A. Wise نے اس عرضداشت کا جواب دیتے ہوئے لکھا کہ حکومت ان کی مدد کرسکنے سے معذور ہے، وجہ یہ بتلائی گئی ہے کہ مسٹر ٹیلر کی خدمات پنشن قوانین کی چند شرائط پر پوری نہیں اترتی تھیں۔

1847 میں جب ڈاکٹر اشپرنگر نوابانِ اودھ کے کتب خانے کی فہرست تیار کرنے کے لیے لکھنؤ چلے گئے تو 1850 تک مسٹر ٹیلر ان کے قائم مقام رہے۔ 1854

---

1 مولوی عبدالحق اپنی کتاب مرحوم دہلی کالج کے ص 146 پر لکھتے ہیں کہ گو مسٹر ٹیلر کا نام اس عہدہ کے لیے تجویز ہوا تھا لیکن بوجوہ اس تجویز کو ملتوی رکھا گیا۔ مسٹر ٹیلر کے اوپر نقل کیے گئے بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ تجویز ملتوی نہ رکھی گئی بلکہ اسے منظور کیا گیا۔

میں مسٹر کارگل پرنسپل کے چلے جانے کے بعد ٹیلر تیسری مرتبہ پھر پرنسپل بنائے گئے اور اپنی وفات 1857 تک اس عہدہ پر فائز رہے۔

یہ دہلی کی بدنصیبی تھی کہ 1857 کی دار و گیر میں مسٹر ٹیلر وطن کے سرفروشوں کے ہاتھوں مارے گئے، دہلی کالج کے حق میں ان کی موت ایک ناقابل تلافی نقصان تھا۔ جہاں بانو بیگم [1] نے مسٹر ٹیلر کی موت کے حادثہ کو یوں لکھا ہے:

''ٹیلر صاحب ...... نے باقر صاحب (مولوی محمد باقر والد مولوی محمد حسین آزاد) سے اردو فارسی بھی پڑھی تھی، غدر کی فتنہ خیزیوں سے پناہ لینے وہ مولوی صاحب کے گھر گھس آئے، ان کے گھر سے زیادہ کوئی محفوظ جگہ ان کے لیے ربع مسکون میں نہ تھی۔ وقت بہت نازک تھا، ہندو مسلمان دونوں انگریزوں کے خون کے پیاسے بنے ہوئے تھے، مولوی صاحب نے ٹیلر صاحب کو اپنے گھر رکھ تو لیا مگر ہر آن ان کی موت کا کھٹکا لگا ہوا تھا۔ آخر زندگی کا ساغر لبریز ہوگیا۔ وقت نے غمازی کی یا محلّہ والوں کی سرگوشیوں سے بھنک پڑی باغیوں کو سراغ مل ہی گیا، آزاد کے مکان کا سب نے محاصرہ کرلیا۔ دھمکیاں دینی شروع کیں کہ ٹیلر صاحب کو حوالہ کردو ورنہ ہم گھر بار کو آگ لگا دیں گے۔ مولوی صاحب کو گھر کا برباد ہونا منظور تھا مگر اپنے مہمان کو حوالہ کردینا گوارہ نہ تھا جب مسٹر ٹیلر نے جوش عقیدت اور اظہار خلوص کا یہ رنگ دیکھا کہ ان کی خاطر مولوی صاحب کے گھر پر آنچ آئے گی تو ان کی شرافت نفس اور پاکیزگی ضمیر کو جوش ہوا، اپنے استاد سے ضد اور اصرار کرکے باہر نکل آئے، ان سے پہلے اظہار تشکر میں ایک لاکھ پچھتر ہزار کے نوٹ مولوی صاحب کے نذر کیے پھر دنیا کی بے اعتباری اور غداری کا جو خیال آیا تو اپنے دستخط بھی کردیے اور یہ صاف صاف لکھ دیا کہ یہ رقم میں نے بطیب خاطر مولوی صاحب کی نذر کی، یہ سب کچھ ہوا مسٹر ٹیلر جوں ہی باہر نکلے قضا کے ہرکاروں نے باغیوں کے بھیس میں ان کا خیر مقدم کیا اور آپے سے باہر ہوکر اس بے گناہ کو قتل کر ڈالا۔''

---

1 محمد حسین آزاد، ص 15

مولوی عبدالحق نے اس واقعہ کو یوں لکھا ہے:[1]

''مولوی محمد باقر سے ان کی (مسٹر ٹیلر کی) بڑی گاڑھی چھنتی تھی، انھوں نے ایک رات تو ٹیلر صاحب کو اپنے امام باڑے کے تہ خانے میں رکھا لیکن دوسرے روز جب ان کے امام باڑے میں چھپنے کی خبر محلے میں عام ہوگئی تو مولوی صاحب نے ٹیلر صاحب کو ہندستانی لباس پہنا کر چلتا کیا مگر ان کا بڑا افسوس ناک حشر ہوا۔ غریب بیرام خاں کی کھڑکی کے قریب جب اس سج دھج سے پہنچے تو لوگوں نے پہچان لیا اور اتنے لٹھ برسائے کہ بیچارے نے وہیں دم دے دیا، بعد میں مولوی باقر صاحب اس جرم کی پاداش میں سولی پر چڑھائے گئے اور ان کا کوئی عذر نہ چلا۔''

گارساں دتاسی نے اپنے آٹھویں خطبے میں مسٹر ٹیلر کی موت کا ذکر کرتے ہوئے کہا ہے۔[2]

''ان (غدر کے) مقتولین کے انبوہ میں سے جو لوگ خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں ان میں میرا ایک دوست مسٹر فرانسس ٹیلر ہے۔ میں نے اپنے گذشتہ سال کے خطبے میں اس کا تذکرہ کرتے ہوئے کہا تھا کہ انھوں نے میرے لیے جدید اردو کی تازہ ترین مطبوعات کی فہرست فراہم کرکے بھیجی تھی، مسٹر فرانسس ٹیلر دیسوں کے کالج کا پرنسپل تھا جو اس بدنصیب دارالحکومت دہلی میں واقع تھا۔''

مسٹر ٹیلر 1824 سے 1857 تک کسی نہ کسی تعلق سے کالج سے وابستہ رہے۔ چونتیس (34) برس لگاتار انھوں نے دہلی کالج کی خدمت کی اور سچ تو یہ ہے کہ انھوں نے اپنی حیاتِ عزیز کالج پر قربان کردی۔ ''وہ طلبا پر پدرانہ شفقت کرتے تھے اور کہتے تھے کہ یہ سب میری اولاد ہیں اور ان سے بہتر اولاد نہیں ہوسکتی، کیونکہ یہ سب صاحب لیاقت، نیک سیرت اور نیک اطوار ہیں۔ ان کے اخلاق حمیدہ کا طلبا پر بہت گہرا اثر تھا۔ وہ ان سے سچی محبت کرتے تھے۔''[3]

---

1 مرحوم دہلی کالج میں، ص 61 — 2 خطبات گارساں دتاسی، ص 230

3 مرحوم دہلی کالج، ص 149

''ناظم صاحب تعلیمات ممالک مغربی شمالی نے مسٹر ٹیلر کی وفات پر مفصلہ ذیل الفاظ لکھے: ''میں مسٹر ٹیلر کی بیش بہار کارگزاری کی تصدیق کرتا ہوں۔ گورنمنٹ کے کسی محکمے میں ان سے زیادہ صادق اور قابل قدر کوئی شخص نہ تھا۔ ان کے طویل قیام دہلی اور طلبا سے گہری واقفیت نیز اس ادب و احترام کی وجہ سے جو دہلی والے ان کا کرتے تھے اور بوجہ اس اثر کے جو وہ کالج کے ہندستانی اساتذہ پر رکھتے تھے، انھوں نے بہت سی اصلاحیں بغیر کسی مخالفت کے جاری کیں اور کالج کو ترقی کے درجے تک پہنچایا۔''[1]

C. F. Andrews مولوی ذکاء اللہ کے حوالے سے ان کی شخصیت کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں[2] کہ ''کالج کے اساتذہ اور طالب علم سب کے سب مسٹر ٹیلر سے روحانی طور پر متاثر تھے، یہ انھی کا فیضان تھا کہ کالج نے اس قدر ترقی کی۔''

اور سچ تو یہ ہے کہ یہ مسٹر ٹیلر ہی تھے جنھوں نے دہلی کالج کو دہلی کالج بنادیا، جو آج جدید ہندستانی تہذیب کا اولین گہوارہ کہلانے کا مستحق ہے اور جب بھی اس گہوارے کے معماروں کے نام گنوائے جائیں گے، مسٹر ٹیلر کا نام سرفہرست ہوگا۔

(دلی کالج اردو میگزین، قدیم دہلی کالج نمبر، دہلی 1953)

○

1 مرحوم دہلی کالج میں، ص 149

2 Zika Ullah of Delhi, p. 39.

اردو غزل کے فکری سرمایے میں ہندستانی ذہن کی کارفرمائی

زبان کا مذہب نہیں ہوتا، لیکن زبان کا سماج ضرور ہوتا ہے۔ ہر زبان کسی نہ کسی مخصوص سماج میں بولی جاتی ہے اور ہر مخصوص سماج مخصوص تہذیب رکھتا ہے۔ کسی سماج کے ماننے والے اگر ایک مذہب سے تعلق رکھتے ہیں تو تہذیبی اعتبار سے وہ سماج یک سطحی ہوتا ہے۔ لیکن اگر اس سماج کے افراد میں کئی مذہب رائج ہوں تو تہذیبی اور ثقافتی اعتبار سے وہ سماج اتنا ہی متمول، تہ در تہ اور تکثیری ہوتا ہے۔ کسی بھی سماج کا تہذیبی اور فکری سرمایہ اس کے ادب میں جھلکتا ہے کیونکہ ادب تہذیب کا چہرہ ہوتا ہے۔ ہر زبان کا ادب اپنے سماج کی دھرتی اور اس میں اتری ہوئی جڑوں کو کسی نہ کسی طرح سے ضرور پیش کرتا ہے اور اس طرح ہر سماج کا تہذیبی اور تاریخی ورثہ، اس کی انسانی قدریں، اس کا نصب العین، اس کی خواہشیں اور آرزوئیں حتیٰ کہ اس کی قبل تاریخی میراث اور اساطیر و آرکی تصورات بھی ادب کے تخلیقی عمل میں برسرکار رہتے ہیں۔ ہندستانی سماج ایک تکثیری اور تہ در تہ سماج ہے۔ اردو زبان جو گیارھویں صدی کے بعد ہندوؤں اور مسلمانوں کے سابقے سے تاریخ کے فطری تقاضوں کی وجہ سے وجود میں آئی، محض ایک لسانی مفاہمے کا نام نہیں۔ اس کے ادب کے مضامین و موضوعات کو غور سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ اس میں لسانی مفاہمے کے ساتھ ساتھ ایک زبردست تہذیبی مفاہمے کی صورت بھی نظر آتی ہے، یعنی ایک وسیع تر انسان دوستی اور روشن خیالی پر مبنی ایک ہمہ گیر ملی جلی تہذیب کی تلقین ملتی ہے۔

یہ ملی جلی تہذیب کیا تھی؟ اس کے بنیادی فکری ارکان کیا تھے؟ اس بات کا جواب دینے سے پہلے یہ اچھی طرح سمجھ لینا چاہیے کہ جب کوئی باہر سے آنے والی قوم کسی مفتوح سے ملتی ہے تو وہ اس کے رہن سہن اور فکری طور طریقوں کو متاثر تو کرتی ہی ہے لیکن باوجود اپنی برتری اور بالادستی کے وہ خود بھی مغلوب قوم سے متاثر ہوتی ہے۔ حملہ آور قوم کے افراد تعداد میں کم ہوتے ہیں۔ ان کی بدولت نئی لسانی و تہذیبی قدروں کا نفوذ تو ہوتا ہی ہے، لیکن بنیادیں وہی دیسی رہتی ہیں۔ زبان ہو یا ادب کا فکری سرمایہ، دونوں میں جہاں متاثر کرنے والی قدروں کی اہمیت ہے، وہاں ان بنیادوں کی بھی اہمیت ہے جن پر یہ قدریں اثرانداز ہوئیں۔ مثال کے طور پر اردو زبان ہی کو لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اردو کا امتیازی وصف اس کے مستعار الفاظ اور صرفی ونحوی ترکیبوں کا وہ خزانہ ہے جو عربی فارسی سے آیا ہے۔ لیکن یہ اردو ذخیرۂ الفاظ کا کتنا فیصد ہے؟ مشکل سے 20 سے 25 فیصد۔ باقی ستر پچہتر فیصد وہی دیسی الفاظ ہیں جو آریائی خزانے سے پراکرتوں کی بدولت آئے ہیں۔ بالکل یہی معاملہ ہماری غزل کے فکری سرمایے کا ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو اس میں بھی عربی و فارسی اثرات کا نفوذ تو ضرور ہوا ہے اور اسی سے ایک شان بھی پیدا ہوئی ہے لیکن بنیادی فکری نہج وہی ہے جس میں اُن روحانی اور لاشعوری قدروں کی تہ نشیں کارفرمائی ہے جو قبل آریائی زمانے سے لے کر اب تک ہندستانی ذہن کی خصوصیات خاصہ رہی ہیں۔

یہاں بحث اس سے نہیں کہ اردو غزل کے لکھنے والوں میں سے کتنے کس مذہب سے تعلق رکھتے تھے، اور کتنے کس سے۔ ادب کا مطالعہ اس طرح سے کیا ہی نہیں جاسکتا۔ مسئلہ یہ ہے کہ جو ذہن اردو غزل کی تخلیق میں مصروف رہے، ان کی ساخت کیا تھی۔ خالص اسلامی، یا خالص ہندو یا تہ در تہ پیچیدہ اور ملی جلی ہندستانی۔ یہاں ہم اردو غزل کے فکری سرمایے کے صرف ایک پہلو کو لیں گے یعنی ذات کے تصور کو۔ اور صرف اسی ایک پہلو کی بحث سے اپنی گفتگو کو اختتام تک پہنچائیں گے۔

اتنی بات معلوم ہے کہ اردو غزل نے اپنے مضامین و معیار فارسی غزل سے لیے۔ ذات کا جو تصور فارسی والوں نے اہل عرب سے لیا تھا، ایران میں اور خلیج فارس کے ساحلی علاقوں میں اس میں بعض بنیادی تبدیلیاں ہوگئیں۔ یوں تو تصوف کی ابتدا ساتویں صدی ہجری ہی سے ہوگئی تھی لیکن تصوف کی وہ شکل جس میں اتنا زور شریعت پر نہیں جتنا طریقت پر دیا جاتا تھا اور جو ہندوستان کے طول وعرض میں اپنے ہمہ اوستی اندازِ نظر کی وجہ سے بے حد مقبول ہوا، وہ پہلے دور کے زاہدانہ اور راہبانہ تصوف سے بہت مختلف تھا۔ تصوف پر لکھنے والے کئی مفکرین خاص طور پر نکلسن نے اس بات پر زور دیا ہے کہ بعد کے تصوف میں جو باغیانہ شان، مذہب کی سخت گیری سے گریز اور خدا کی ماورائیت کی جو تلقین ملتی ہے اس کی کوئی تشفی بخش توجیہہ سوائے اس کے نہیں کی جاتی کہ بعد کا تصوف سامی ذہن کے خلاف آریائی ذہن کا ردِعمل تھا۔ یاد رہنا چاہیے کہ خراسان، ایران اور افغانستان سے لے کر ہندوستان تک آریہ نسل کی اقوام پھیلی ہوئی تھیں۔ اس بات کی توثیق اس امر سے بھی ہوجاتی ہے کہ تصوف کے ہمہ اوستی خیالات جو اسلامی ملکوں میں علما اور صوفیا کے درمیان زبردست کشاکش کا باعث بنے اور منصور کی ذات جن کا عینی نصب العین بن کر ابھری، وہ خیالات مسلمانوں کے ساتھ اسپین سے لے کر انڈونیشیا تک بیسیوں ملکوں میں پہنچے، لیکن جو مقبولیت اور ہردلعزیزی انھیں ہندوستان میں حاصل ہوئی اور جس طرح ہندوستان میں خواص و عوام نے ان کی پذیرائی کی اور جس طرح ان کے اثر سے صوفیا کے مختلف سلاسل مقبول ہوئے، اور ملک کے طول وعرض میں بھگتی تحریک اور اس کی مختلف شکلوں کو فروغ حاصل ہوا، اس کی مثال دنیا میں کہیں نہیں ملتی۔ آخر ایسا کیوں ہوا؟ جواب کے لیے زیادہ دور جانے کی ضرورت نہیں۔ تصوف کے ان ہمہ اوستی خیالات میں آریائی ذہن کو خود اپنی ہی صورت نظر آتی تھی یعنی تصوف کے ہمہ اوستی یا وحدت وجودی ماورائی اندازِ نظر میں اور ویدانت کے بنیادی فلسفے یا اپنشدوں کے مایا کے نظریے میں بعض بنیادی چیزیں مشترک تھیں۔ یہ ہے صدیوں پر پھیلا ہوا وہ لاشعوری

ذہنی ربط و اشتراک جو اردو غزل کے فکری و روحانی سرمایے کی نہج فراہم کرتا ہے۔ اردو غزل کا بغور مطالعہ کرنے سے یہ حقیقت کھل کر سامنے آتی ہے :

دنیا کے اکثر مذہبوں کی طرح ہندو مذہب اور اسلام دونوں اس بات پر متفق ہیں کہ اصل ہستی یا ذات واجب الوجود صرف ایک ہے لیکن جب اس ذاتِ واحد کی علمی اصطلاحوں میں تعبیر کی جاتی ہے اور اس کے اور کائنات کے باہمی تعلق کا پتہ چلانے کی کوشش کی جاتی ہے تو ذات باری کے مختلف تصورات حاصل ہوتے ہیں۔

اپنشدوں کی رو سے اصل ہستی 'برہمہ' یعنی خدائے مطلق ہے، جس تک عقل و ادراک کی رسائی نہیں۔ 'برہمہ' ہر قسم کی صفات سے بالاتر ہے۔ وہ موضوعِ کلّی ہے۔ اس کے دو پہلو ہیں، آتما اور کائنات۔ 'برہمہ' آتما اور کائنات ان تینوں میں ایک ہی بنیادی رشتہ ہے۔ ان کا فرق جو ہمیں عالم رنگ و بو کی کثرت میں نظر آتا ہے محض اعتباری ہے، اصل نہیں۔ حقیقت ایک ہی ہے جو ہر جگہ اور ہر کہیں موجود ہے، سوائے اس حقیقت کے جو کچھ نظر آتا ہے وہ 'مایا' یعنی فریب حواس ہے اور طلسم خیال۔

اسلام بھی خدا کا تصور ذاتِ واحد کی حیثیت سے کرتا ہے۔ خدا کو یہاں بھی تعینات سے بری قرار دیا گیا ہے، مگر اس حد تک نہیں کہ اس کا کوئی تصور ہی قائم نہ ہو سکے۔ قرآن شریف کی رو سے ذاتِ باری اور کائنات میں خالق اور مخلوق کی نسبت ہے۔ خدا نے کائنات کو اپنے ارادۂ خاص سے پیدا کیا ہے۔ چنانچہ کائنات 'طلسم خیال' نہیں، بلکہ ٹھوس اصلیت ہے۔

غرض اسلامی اور ہندستانی نظریوں میں فرق ہے۔ ایک ذاتِ واحد کو کائنات میں جاری و ساری بتاتا ہے۔ دوسرا اس کے برعکس صفات کو ذات تسلیم کرنے کے لیے تیار نہیں۔ ایک دنیا کو فریبِ نظر یعنی مایا کہتا ہے (عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے)۔ دوسرا اسے ٹھوس اصلیت قرار دیتا ہے اور مقصدی بتاتا ہے۔ اسلام میں روحانی ماورائیت اور کائنات کے فریب حواس ہونے کے خیالات تصوف کے ذریعے داخل ہوئے اور تصوف کے بارے میں اتنا اشارہ پہلے کیا جاچکا ہے کہ اس میں اور

ویدانتی فلسفے میں گہری مشابہت ہے۔

روحانی ماورائیت کے اس نظریے کو تصوف کی اصطلاح میں 'وحدتِ وجود' یا 'ہمہ اوست' کہا جاتا ہے۔ اس کی رو سے ذاتِ باری کائنات کے ذرّے ذرّے میں جاری و ساری ہے مگر 'وحدتِ شہود' یا 'ہمہ از اوست' کی رو سے کائنات مظہرِ ذات ہے لیکن عین ذات نہیں۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا، ہندوستان میں زیادہ مقبولیت پہلے نظریے یعنی وحدتِ وجود ہی کو حاصل ہوئی کیونکہ اس میں اور ہندستانی ذہن و مزاج میں روحانی ماورائیت کے خیالات قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتے تھے۔

عہدِ وسطیٰ میں نظریۂ وحدتِ وجود کے مقبولِ عام ہونے کا یہ عالم تھا کہ مذہب، اخلاق، علمیت، قابلیت، شعر و ادب، شاید ہی زندگی کا کوئی شعبہ ہو جو اس سے متاثر نہ ہوا ہو۔ اردو غزل میں 'روحانی ماورائیت' کے ان خیالات نے رفتہ رفتہ ایک باقاعدہ موضوع کی حیثیت اختیار کرلی۔ غزل میں چونکہ عقلی نظریات کو بھی تاثرات کے پیرائے میں بیان کیا جاتا ہے، اس میں وجودی تصورات بے حد رنگا رنگ صورتیں اختیار کر گئے ہیں۔ تاہم بعض مضامین اور خیالات کی تکرار و تعمیم سے یہ بات بخوبی ظاہر ہوجاتی ہے کہ اردو غزل کا میلان وحدتِ وجود کے انھیں روادارانہ اور ماورائی نظریات کی طرف رہا ہے جو کثرت میں وحدت دیکھنے کی ہندستانی ذہنی خصوصیت سے پوری طرح ہم آہنگ ہیں۔ یہ چند اشعار ملاحظہ ہوں :

ولی :

عیاں ہے ہر طرف عالم میں حسن بے حجاب اس کا
بغیر از دیدۂ حیراں نہیں جگ میں نقاب اس کا
ہوا ہے مجھ پہ شمعِ بزمِ یک رنگی سوں یو روشن
کہ ہر ذرّہ اُپر تاباں ہے دائم آفتاب اس کا

شاہ عالم آفتاب :

واحد ہے لاشریک تو ثانی ترا کہاں
عالم ہے سب کے حال کا تو ظاہر و نہاں
ظاہر میں تو اگرچہ نظر آتا ہے نہیں
دیکھا جو میں غور سے تو ہے جہاں تہاں

سودا :

اس قدر سادہ و پرکار کہیں دیکھا ہے
بے نمود اتنا نمودار کہیں دیکھا ہے

میر :

میر کا یہ شعر دیکھیے۔ خلیفہ عبدالحکیم نے لکھا ہے کہ کوئی ویدانتی بھی اس سے بڑھ کر کیا کہے گا :

آنکھیں جو ہوں تو عین ہے مقصود ہر جگہ
بالذات ہے جہاں میں وہ موجود ہر جگہ

میر ہی کے چند اور شعر ملاحظہ ہوں :

تھا وہ تو رشکِ حورِ بہشتی ہمیں میں میر
سمجھے نہ ہم تو فہم کا اپنی قصور تھا

عام ہے یار کی تجلی میر
خاص موسیٰ و کوہِ طور نہیں

گل و رنگ و بہار پردے ہیں
ہر عیاں میں ہے وہ نہاں ٹک سوچ

قائم چاندپوری:

جلوہ کس جا پہ نہیں اُس بتِ ہرجائی کا
یہ پریشاں نظری جرم ہے بینائی کا

درد:

خواجہ میر درد کے ہاں بھی ماورائی تصورات سے ملتے جلتے یہی خیالات ملتے ہیں:

جگ میں آکر اِدھر اُدھر دیکھا
تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا

دل بھی تیرا ہی ڈھنگ سیکھا ہے
آن میں کچھ ہے آن میں کچھ ہے
ان دنوں کچھ عجب ہے میرا حال
دیکھتا کچھ ہوں دھیان میں کچھ ہے

ایک اور شعر میں فرماتے ہیں:

ڈھونڈے ہے تجھے تمام عالم
ہرچندکہ تو کہاں نہیں ہے

شاہ نیاز بریلوی:

شاہ نیاز بریلوی کی یہ پوری غزل ہمہ اوست کی تخلیقی تشریح ہے:

دید اپنے کی تھی اسے خواہش اس کو ہر طرح سے بنا دیکھا

صورتِ گل میں کھل کھلا کے ہنسا　　شکل بلبل میں چہچہا دیکھا
شمع ہوکر کے اور پروانہ　　آپ کو آپ میں جلا دیکھا
کر کے دعویٰ کہیں اناالحق کا　　برسرِ دار وہ کھچا دیکھا
کہیں وہ در لباسِ معشوقاں　　برسرِ ناز اور ادا دیکھا
کہیں عاشق نیاز کی صورت
سینہ بریاں و دل جلا دیکھا

غالب :

اسی سلسلے میں دو شعر غالب کے بھی ملاحظہ فرمایئے :

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

ہے تجلی تری سامانِ وجود
ذرّہ بے پرتوِ خورشید نہیں

اردو غزل سے ایسے سیکڑوں اشعار پیش کیے جا سکتے ہیں۔ جیسا کہ ظاہر ہے ان میں بار بار یہی کہا گیا ہے کہ عالمِ رنگ و بو مظہر صفاتِ الٰہی ہے۔ اس کی اصل وہی مصدرِ ہستی اور ذاتِ باری ہے۔ اسما اور اشکال کی کثرت نظر کا دھوکا ہے۔ کائنات بے اصل ہے اور اصل ذاتِ مطلق ہے۔ کثرت محض یار کی تجلی سے دکھائی دیتی ہے ورنہ اصل تو وہی وحدت ہے جو کائنات کے ذرّے ذرّے میں جاری و ساری ہے۔

اردو کے غزل گو کی نظر میں کائنات خیال کا چمن ہے یا حلقۂ دامِ خیال :

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

یا بقول میر :

یہ توہم کا کارخانہ ہے
یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

کائنات کو 'نہیں' اور صرف ذاتِ مطلق کو 'ہاں' سمجھنا، نظر آنے والی چیز کو نفی (شونیہ) اور نہ نظر آنے والی کو مثبت یا اصل جاننا، کائنات کو محض جلوہ گاہِ صفات ہی نہیں بلکہ ذات مطلق کو اس میں جاری و ساری دیکھنا، ان خیالات میں اور ویدانت کی روحانی ماورائیت اور تصوریت میں ذرا برابر بھی فرق نہیں۔ یہ اور ایسے تمام خیالات جن کا اردو غزل میں باربار اظہار ہوا ہے، ہندستانی ذہن کے اس بنیادی رویے کے غماز ہیں جو خالق کو تخلیق سے الگ نہیں سمجھتا، جو کثرت کو تعدد کا طلسم اور وحدت کلی کو کائنات کی کثرت میں بھی حاضر و ناظر دیکھتا ہے۔ تصوریت کی اس تخئیلی و ماورائی دنیا میں خاصی شعری کشش ہے، قطع نظر اس کے کہ شیخ کیا کہتا ہے اور برہمن کیا کہتا ہے، یہ موضوعات اور مضامین اردو غزل کے اپنے ہوکر رہ گئے، اور ہر کلاسیکی شاعر خواہ وہ مسلمان ہو یا ہندو یا کوئی اور، انھیں سینے سے لگائے نظر آتا ہے۔ ان وجودی خیالات کے بہت سے دوسرے رُخ اور پہلو ہیں، مثلاً معاشرتی وسیع المشربی، ذہن ونظر کی کشادگی، ظاہرداری اور خارج پرستی نیز تنگ نظری وتعصب کی مذمت، باہمی اشتراک اور رواداری کی تلقین اور ذاتِ مطلق یعنی اصل جوہر یا وجودی کنہہ کی تلاش وجستجو۔ ان سب پر روشنی ڈالنے کی اس مختصر مضمون میں گنجائش نہیں۔ البتہ جیسا کہ اوپر واضح کیا جاچکا ہے کہ اگر ان میں سے صرف ایک پہلو یعنی تصورِذات مطلق ہی کو لیا جائے تو بھی اردو غزل کے فکری وتخلیقی سرمایے میں ہندستانی ذہن کی کارفرمائی دیکھنے اور دکھانے کے خاصے شواہد مل جاتے ہیں۔

(1966)

نظیر اکبرآبادی : تہذیبی دیدباز

نظیر اکبرآبادی شاعر بعد میں پورے آدمی پہلے تھے۔ ایک پورے آدمی کی طرح انھوں نے زندگی کو برتا اور جینا سیکھا۔ نظیر کی اس عجیب وغریب تصویر سے جو رام بابوسکسینہ کے ترجمۂ مرزا محمد عسکری میں شائع ہوئی تھی، جس میں انھوں نے عجیب ہیئت کی مخروطی ٹوپی پہن رکھی ہے، پھول دار عبا پر موتیوں کی مالا لٹک رہی ہے، ہاتھ میں بل دار لاٹھی ہے اور پیر ننگے ہیں، یہ تاثر دل پر نقش ہوجاتا ہے کہ نظیر ایک قلندر اور آزادمنش انسان تھے، لیکن وہ ایسے قلندر اور آزادمنش نہیں تھے جسے کسی شے سے سروکار نہ ہو اور جو بے نیازانہ اپنی دھن میں مست زندگی سے گزر رہا ہو، بلکہ وہ ایسے آزادمنش تھے جسے زندگی کے کوائف ومناظر اور سرد وگرم ہر چیز سے لگاؤ تھا، اور جو کوئے یار سے محرمانہ گزرنے کا ہنر جانتا تھا۔ نظیر تنہائی کے آدمی نہیں بھیڑ کے آدمی تھے۔ وہ اپنے لیے نہیں، سب کے لیے تھے۔ جو سب کا ہو وہ دنیا کی لذتوں اور نعمتوں کو ترک نہیں کرتا بلکہ زندگی کی پور پور سے کسب فیض کرتا ہے۔ وہ زندگی کا رسیا ہوتا ہے۔ نظیر ملنگ ہونے کے باوجود اسی معنی میں زندگی کے رسیا تھے۔ ایسا آدمی ذہن سے کم حواس سے زیادہ سوچتا ہے— آنکھوں سے، کانوں سے، یعنی پورے جسم سے سوچتا ہے۔ وہ ہر چیز سے اپنائیت کا رشتہ جوڑتا ہے۔ لذائذ کا تعلق صرف کام و دہن سے نہیں، زندگی کا رسیا انھیں کانوں میں بھی بسا لیتا ہے اور آنکھوں میں بھی رکھ لیتا ہے۔ وہ تجریدی فکری مسائل میں کم پڑتا ہے، گنی جانے والی چیزوں کو دیکھ کر خوش ہوتا ہے۔ وہ ایک کے بعد ایک خوشیوں کا ڈھیر لگاتا ہے تاکہ بھیڑ میں شامل لوگ اپنی اپنی پسند کا مال اٹھاسکیں۔ نظیر بارہ اولادوں کے بعد بہت ہی دعاؤں

اور تمناؤں کے بعد زندہ رہے تھے۔ ایک روایت ہے کہ پیدائش ایک شاہ صاحب کی دعا سے ہوئی تھی، جنھوں نے کہا تھا: ''پھولوں کا دونا روزانہ جمنا میں چھڑواؤ، خدا کو منظور ہوا تو بچے کی خوشبو سے دور دور تک مہک پھیلے گی، بہرحال لاڈ چاؤ سے پلے بڑھے ہوں گے۔ عزیزوں اور رشتے داروں نے بھی ناز اٹھائے ہوں گے اور بچپن ہی سے وہ سب کی آنکھوں کا تارا بن گئے ہوں گے۔ بڑے ہوئے تو کرشن کنہیا کے رومانی کردار کی چھوٹ پڑنے لگی۔ اگرچہ پلے بڑھے اکبرآباد آگرہ ہی میں لیکن راہ گوکل نگری کی پڑتی تھی، کنارا جمنا کا اور علاقہ برج اور برج کی گوپیوں کا تھا۔ یہ سارے اثرات شروع ہی سے شخصیت کا جوہر ہوگئے ہوں گے۔ راجہ بلاس رائے کھتری، ان کے لڑکے اور خاندان کے افراد کے اثرات اس پر مستزاد، چاروں طرف راس ہی راس نظر آنے لگی ہوگی۔ ایک روایت یہ بھی ہے کہ نظیر دہلی میں پیدا ہوئے، بعد میں آگرہ چلے آئے۔ آگرہ تہذیبی مرکزیت تو رکھتا تھا، سیاسی مرکزیت شاہ جہاں کے راجدھانی دہلی لے جانے کے بعد ختم ہوچکی تھی۔ اس زمانے میں اکبرآباد کی خاک سے جو بھی اٹھتا تھا، حضرت دہلی کا رخ کرتا تھا۔ اگرچہ اس بستی میں جاکر پگڑی سنبھالنی مشکل ہوجاتی تھی، لیکن کشش بے پناہ تھی۔ ایسا نظیر سے پہلے بھی ہوا (میر تقی میر) اور نظیر کے بعد بھی (اسداللہ خاں غالب) لیکن نظیر برندابن متھرا سے آگے نہ بڑھے۔ انھوں نے اپنی جنت کی تخلیق اسی نواح میں کرلی۔ انھیں کبھی اس فکر نے نہیں ستایا کہ وہ ظہوری کے مقابلے میں خفائی تھے یا انھیں بیدل و عرفی و نظیری و صائب و کلیم سے ٹکر لینی تھی۔ اس وقت میر و سودا، آفتاب و ماہتاب بن کر اردو شاعری کے آسمان پر چمک رہے تھے۔ فضا میں انشا و مصحفی کے ناموں کی گونج بھی تھی۔ اردو نے اکثر و بیشتر اپنے مضامین اور معیار فارسی سے مستعار لیے تھے، لیکن ریختہ دیکھتے ہی دیکھتے رشک فارسی ہوچکا تھا۔ یہ بات خاصی تعجب انگیز ہے کہ نظیر نے ان مضامین و معیاروں کو کبھی للچائی ہوئی نظروں سے نہیں دیکھا۔ شاید انھیں ان کی پوری خبر بھی نہ رہی ہو۔ انھوں نے ان باتوں کو سرے سے ذہن کا بوجھ بننے ہی

نہیں دیا، اس لیے کہ وہ بھیڑ کے آدمی تھے۔ وہ سب کے آدمی تھے اور شاید ایک ملنگ کی حیثیت سے ان کی سب سے بڑی خواہش یہی رہی ہو کہ جہاں جہاں بھیڑ لگتی ہو، لوگ 'سیروں' میں شریک ہوتے ہوں، میلے ٹھیلے، کھیل تماشے ہوتے ہوں اور گلیوں اور بازاروں میں جہاں لوگ جمع ہوتے ہوں، اردو شاعری کے اس ملنگ کی تانیں دلوں کی دھڑکنوں سے ہم آہنگ رہیں۔

نظیر کی شاعری میں دو کیفیتیں خاص ہیں۔ ایک شدید جنسی کیفیت اور دوسرے سیر تماشے کی تمنا اور ان دونوں میں گہرا ربط ہے۔ نظیر جنس کے معاملے میں اپنے جذبات پر پردہ نہیں ڈالتے۔ یہ بات شمالی ہندوستان کی اردو شاعری میں اس کھلے ڈلے طریقے میں نہ تھی۔ نظیر کا نظریۂ جنس ہند ایرانی تہذیب کی پردہ داری، سنجیدگی و متانت اور خاص نوع کے ضبط سے کم اور ہندی روایت کی آزادہ روی اور کھلے ڈلے پن سے زیادہ قریب ہے۔ نظیر کی پوری شاعری خواہ وہ عاشقانہ ہو یا قلندرانہ شدید جنسی کیفیت میں ڈوبی ہوئی ہے۔ یہ لے کہیں کہیں ان حدوں کو بھی چھولیتی ہے جو عرف عام میں فحاشی اور عریانیت کی ذیل میں آتی ہیں۔ نظیر سے پہلے شاید ہی کسی شاعر کے کلیات کو اتنے محذوفات کے ساتھ شائع کرنے کی ضرورت پیش آئی ہو۔ برج نگری میں رہتے ہوئے نظیر کا رویۂ جنس ایک پورے آدمی کا بھرپور اور توانا رویہ ہے۔ وہ اسے راز کی طرح نہیں برتتے، نہ ہی اس پر پردے ڈالنا پسند کرتے ہیں۔ یہ نظیر کی شاعری کی عوامی جڑوں کا کھلا ہوا ثبوت ہے۔ وہ بے محابا اور نہایت کھلے ڈلے طریقے سے اپنے جنسی جذبات کا اظہار کرتے ہیں۔ انھیں اس کا صرف احساس ہی نہیں، جگہ جگہ انھوں نے اس کا اقرار بھی کیا ہے۔ یہ کیفیت صرف نظموں سے متعلق نہیں، غزلوں میں بھی مسلسل ایسے مرقع ملتے ہیں جہاں نظیر نے حسن و جمال کی نقاشی میں سرشاری کا پتہ دیا ہے۔ اس ضمن میں سب سے پہلے وہ غزل دیکھیے جس کے بارے میں روایت ہے کہ میر تقی میر جب وطن لوٹے تو نظیر بھی حاضر خدمت ہوئے اور یہ غزل سنائی جس پر میر نے اظہار خوشنودی کیا تھا:

نظر پڑا اک بت پری وش نرالی سج دھج نئی ادا کا
جو عمر دیکھو تو دس برس کی پہ قہر و آفت غضب خدا کا
جو شکل دیکھو تو بھولی بھولی جو باتیں سنیے تو میٹھی میٹھی
پہ دل وہ پتھر کہ سر اڑا دے جو نام لیجیے کبھی وفا کا
لڑاوے آنکھیں وہ بے حجابی کہ پھر پلک سے پلک نہ مارے
نظر جو نیچی کرے تو گویا کھلا سراپا چمن حیا کا
یہ چنچلاہٹ، یہ اچپلاہٹ خبر نہ سر کی، نہ تن کی سدھ بدھ
جو چیرا بکھرا، بلا سے بکھرا، نہ بند باندھا کبھو قبا کا
گلے لپٹنے میں یوں شتابی کہ مثل بجلی کے اضطرابی
کہیں جو چمکا چمک کر کہیں جو لپکا تو پھر جھپا کا
جتاوے الفت، چڑھاوے ابرو، ادھر لگاوٹ اُدھر تغافل
کرے تبسم، جھڑک دے ہر دم، روش ہٹیلی چلن دغا کا
نظیر ہٹ جا پرے سرک جا، بدل لے صورت چھپا لے منھ کو
جو دیکھ لیوے گا وہ ستم گر تو یار ہوگا ابھی جھڑاکا

نظیر کے یہاں لطافت اور حظ و انبساط کی نشاطیہ کیفیت پیدا کرنے میں چھوٹے چھوٹے کلموں، نیم کلموں اور پے بہ پے آنے والے لفظوں کو خاص دخل ہوتا ہے جو مل کر مصرعوں کو مکمل کرتے ہیں۔ یہ چھوٹے چھوٹے کلمے، ترکیبیں یا لفظ معنوی شراروں کی طرح ابھرتے ہیں اور ایک کے بعد ایک لگاتار اس طرح آتے ہیں جیسے رنگارنگ پھلجڑی چھوٹ رہی ہو۔ اوپر کی غزل میں آڑی لکیروں سے ظاہر ہے کہ ایسے ٹکڑے کیسے متواتر اور کثرت کے ساتھ وارد ہوئے ہیں، ان سے جہاں نظیر کے زور بیان اور روانی کا پتہ چلتا ہے، وہاں پرکرتی آوازوں کی معکوسیت اور ہکاریت کی صوتی تھاپ اور دھماکوں کی کیفیت بھی ابھرتی ہے۔ نظیر کے یہاں کوئی تصویر یا منظر مجرد طور پر یا مفرد واقع نہیں ہوتا، ان کا مشاہدہ اس قدر وسیع، ان کے

حواس اس قدر بیدار اور ان کے تجرباتی دائرے اس قدر پھیلے ہوئے ہیں کہ مسلسل چھوٹی چھوٹی تصویروں کا جال بنتے چلے جاتے ہیں اور ایسی بہت سی تصویروں سے مل کر ایک بڑی تصویر یا منظر مکمل ہوتا ہے۔ مثلاً اسی غزل میں بت پری وش، نرالی سج دھج، نئی ادا، قہر و آفت غضب خدا، شکل بھولی بھالی، باتیں میٹھی میٹھی، دل پتھر، گھر سے نکلے تو قیامت، اونچ نیچ اور قدم کی جا کا خیال نہیں، آنکھیں لڑاوے تو بے حجاب، نظریں نیچی کرے تو حیا کا چمن، چنچلاہٹ اور چلبلاہٹ ایسی کہ تن کی سدھ نہیں، گلے لپٹنے میں مثل بجلی کے مضطرب، روش ہٹیلی، چلن دغا کا، جھڑا کے میں بے باک وغیرہ، معاملہ صرف جزئیات یا تفصیل پیش کرنے کا نہیں، بلکہ ہر دنیا میں سیکڑوں ہزاروں آباد دنیائیں دیکھنے اور ہر کیفیت کو مرکب کیفیت کے طور پر محسوس کرنے اور پیش کرنے کا ہے۔ نظیر کے یہاں ہر منظر بیسیوں چھوٹے چھوٹے مناظر کے رنگوں سے جھلملاتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس کا گہرا رشتہ جنسی جذبے کے وفور اور سیر تماشے ومیلوں ٹھیلوں کی گہما گہمی، بوقلمونی اور فراوانی سے ہوسکتا ہے۔ ایک اور غزل دیکھیے :

دکھا کر اک جھمک دل کو نہایت کر گیا بے کل
پری رو، تندخو، سرکش، ہٹیلا، چلبلا، چنچل
وہ عارض اور جبیں تاباں کہ ہوں دیکھ اس کو شرمندہ
قمر، خورشید، زہرہ، شمع، شعلہ، مشتری، مشعل
کفوں میں، انگلیوں میں، لعل لب میں، چشم میگوں میں
حنا آفت، ستم فندق، مسی جادو، فسوں کاجل
بدن میں جامۂ زرکش، سراپا جس پہ زیب آور
کڑے، بُندے، چھڑے، چھلے، انگوٹھی، نورتن، ہیکل
نزاکت اور لطافت وہ کفِ پا تک کہ حیراں ہوں
سمن، گل، لالہ، نسریں، نسترن، دُر، پرنیاں، مخمل

سراسر پُرفریب ایسا کہ ظاہر جس کی نظروں سے
شرارت، شوخی، عیاری، طرح، پھرتی، دغا، چھلبل
نظیر اک عمر عشرت ہو، ملے ایسا پری پیکر
اگر اک آن، اگر اک دم، اگر اک چھن، اگر اک پل

نظیر نے ایک غزل میں سمدھن کا سراپا پیش کیا ہے۔ کلموں، نیم کلموں یا مفرد لفظوں کی مدد سے چھوٹی چھوٹی تصویروں کا انبار لگانے کی کیفیت اس غزل میں بھی ملاحظہ ہو۔ پے بہ پے حسی اور صوتی دھماکوں سے نظیر کے ایسے اشعار لفظوں اور آوازوں کی پھلجھڑیاں معلوم ہوتے ہیں:

سراپا حسن سمدھن گویا گلشن کی کیاری ہے
پری بھی اب تو بازی حسن میں سمدھن سے ہاری ہے
کھنچی کنگھی، گندھی چوٹی، جمی پٹی، لگا کاجل
کماں ابرو، نظر جادو، نگہ ہر اک دلاری ہے
جبیں مہتاب، آنکھیں شوخ، شیریں لب، گہر دنداں
بدن موتی، دہن غنچہ، ادا ہنسنے کی پیاری ہے
نیا کمخواب کا لہنگا، جھمکتے تاش کی انگیا
کچیں تصویر سی، جن پر لگا گوٹہ کناری ہے
سریں نازک، کمر پتلی، خط گل زار، روما دل
کہوں کیا آگے اب اس کے مقامِ پردہ داری ہے
لٹکتی چال مدھ ماتی، چلے بچھو کو چھنکاتی
ادا میں دل لیے جاتی، عجب سمدھن ہماری ہے
بھرے جوبن پہ اتراتی، جھمک انگیا کی دکھلاتی
کمر لہنگے سے بل کھاتی، لٹک گھونگھٹ کی بھاری ہے

نظیر کی شاعری ایک سمندر کی طرح ہے۔ ایک مضمون میں اس سے کتنی بھی

مثالیں کیوں نہ دی جائیں اس کے تنوع سے پورا پورا انصاف ممکن نہیں۔ مخمسات میں ایک معرکے کی نظم کسی کے سراپا میں ہے۔ نظیر کے جنسی جذبے اور برج نگری کے اثرات کی مزید توثیق کے لیے اس کے کچھ بندوں کا دیکھ لینا ضروری ہے:

خونریز کرشمہ، ناز و ستم، غمزوں کی جھکاوٹ ویسی ہی
مژگاں کی سناں، نظروں کی انی، ابرو کی کھچاوٹ ویسی ہی
قتال نگہ، اور ڈشٹ غضب، آنکھوں کی لگاوٹ ویسی ہی
پلکوں کی جھپک، پتلی کی پھرت، سرمے کی گھلاوٹ ویسی ہی
عیار نظر، مکار ادا، تیوری کی چڑھاوٹ ویسی ہی

بے درد، ستم گر، بے پروا، بے کل، چنچل، چٹکیلی سی
دل سخت قیامت پتھر سا، اور باتیں نرم رسیلی سی
آنوں کی بان ہٹیلی سی، کاجل کی آنکھ کٹیلی سی
وہ انکھیاں مست نشیلی سی، کچھ کالی سی کچھ پیلی سی
چتون کی دغا، نظروں کی کپٹ، سینوں کی لڑاوٹ ویسی ہی

تھی خوب دوپٹہ کی سر پر سنجاف تمامی کی اُلٹی
بل دار لٹیں، تصویر جبیں، جکڑی مینڈھی، سجی کنگھی
دل لوٹ نہ جاوے اب کیوں کر اور دیکھ نہ نکلے کیوں کر جی
وہ رات اندھیری بالوں سے، وہ مانگ چمکتی بجلی سی
زلفوں کی کھلت، پٹی کی جمت، چوٹی کی گندھاوٹ ویسی ہی

اُس سینے کا وہ چاک ستم، اُس کرتی کا تزیب غضب
اُس قد کی زینت قہر بلا، اُس کافر چھب کا زیب غضب
اُن ڈبیوں کا آزار بُرا، ان گیندوں کا آسیب غضب
وہ چھوٹی چھوٹی سخت کچیں، وہ کچے کچے سیب غضب
انگیا کی بھڑک، گوٹوں کی جھمک، بندوں کی کساوٹ ویسی ہی

کلیات میں اس نظم کا عنوان ہے 'پری کا سراپا'۔ کچھ نہیں کہا جاسکتا کہ نظیر کے خمسوں، مسدسوں، ترکیب بندوں، ترجیع بندوں کے عنوانات خود ان کے قائم کیے ہوئے ہیں یا بعد کے مرتبین نے یہ کرم کیا ہے۔ بہرحال تہذیبی دید بازیوں کے یہ مرقعے برج نگری کے حسن و جمال کی منھ بولتی تصویریں ہیں۔ جنس کے تئیں نظیر کے آزادانہ رویے کی یہ لے بیسیوں دوسری نظموں میں بھی ملتی ہے۔ 'موتی' سے نظیر کا خاص تعلق بتایا گیا ہے، کئی نظموں میں اس کا بیان ہے۔ موتی کا سراپا ایک خمسے اور دوغزلوں کا موضوع ہے:

بھرے ہیں اس پری میں اب تو یارو سر بسر موتی
گلے میں، کان میں، نتھ میں، جدھر دیکھو اُدھر موتی
کوئی بندوں سے مل کر کان کے نرموں میں ملتا ہے
یہ کچھ لذت ہے جب اپنا چھداتے ہیں جگر موتی
وہ سمرن موتیوں کی انگلیوں میں جب پھراتی ہے
تو صدقے اس کے ہوتے ہیں پڑے ہر پور پر موتی
وہ ہنستے ہیں تو کھلتا ہے جواہر خانۂ قدرت
اِدھر لعل اور اُدھر نیلم، اِدھر مرجاں، اُدھر موتی
سراپا موتیوں کا پھر تو اک گچھا وہ ہوتی ہے
کہ کچھ وہ خشک موتی، کچھ پسینے کے وہ تر موتی
جو کہتا ہوں، ''ارے ظالم ٹک اپنا نام تو بتلا''
تو ہنس کر مجھ سے یوں کہتی ہے وہ جادو نظر ''موتی''

ایسی ہی ایک غزل ہیرا کی تعریف میں بھی ہے:

اس گورے بدن کا کوئی کیا وصف کرے آہ
ختم اس کے اوپر گل رخی و سیم تنی ہے

کل میں نے کسی شخص سے نام اس کا جو پوچھا
یعنی یہ پری یا کہ غزال ختنی ہے
وہ بولا کہ اس شوخ کے تئیں کہتے ہیں ہیرا
کام اس کا سدا دلبری و دل شکنی ہے
تب میں نے وہیں ہنس کے کہا اس سے نظیر آہ
ہیرا نہ کہو اس کو یہ ہیرے کی کنی ہے

بات موتی یا ہیرا ہی پر موقوف نہیں۔ نظیر حسن کے رسیا تھے۔ وہ جسم و جمال کی اداؤں اور گھاتوں کی تعریف وتحسین ہی پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ حواس کی سرشاری اور کسب لذت کی نشاط آگیں منزلوں کی بھی خبر دیتے ہیں۔ ان کے لیے ہر حوروش پری چہرہ گوپی تھی اور وہ خود راگ رنگ میں کھوئے ہوئے کنہیا۔ ایک دلچسپ نظم ہے 'خواب کا طلسم':

یارو ذرا سنو یہ عجب سیر ہے بڑی
صحنِ چمن میں ابر کی آکر لگی جھڑی
پی کر شراب عیش کی ہر دم کڑی کڑی
کل بے خبر ہو رات کو سویا میں جس گھڑی
اس خواب میں مجھے اک عمارت نظر پڑی

اس نادر محل سرا میں انھیں ایک پری کا باغ دکھائی دیتا ہے۔ چمن زر فشاں، سائبان اور سنہرے پردوں سے گزرتے ہوئے اچانک وہ دیکھتے ہیں کہ فرشِ طلا بچھا ہوا ہے، سنہرے بام و در جگمگا رہے ہیں اور نقرئی زمین پر چاندنی بہہ رہی ہے۔ اتنے میں پردہ اٹھتا ہے اور آنکھوں کے آگے بجلی سی کوند جاتی ہے:

دیکھی جو میں نے ہائے وہ کافر سی مہ لقا
اوپر نظر گئی جو مری سر سے تا بپا

صورت وہ قہر چاند کا ٹکڑا سا بے بہا
اور حسن کا بیان تو جاتا نہیں کیا
نقشا وہ جس کے پاؤں پہ لوٹے پری پڑی

اس کے بعد پری کے سراپا کا بیان ہے۔ کچھ گہنے کا وصف، کچھ بدن کی صفا، کچھ سرخ جوڑے میں تن کی چمک جھمک۔ نظیر حسن کے اس طلسمات میں کھو جاتے ہیں۔ نازنین کی کافر ادائیں، کچھ اٹکھیل، کچھ لاگ ڈانٹ، کچھ ملنا ملانا، پھر الفت کی طنابوں کا کھنچنا، گل بدن کا ہنس کر لپٹنا اور دل کے چمن میں کلیوں کا کھل اٹھنا، اس سب کا منطقی نتیجہ آنکھ کا کھل جانا تھا۔ چنانچہ:

نیند اڑ گئی قرار گیا جل گئی پلک
جاگا کیا نظیر میں پھر آہ صبح تک

یہی مضمون 'خواب عشرت' میں ہے اور 'بہار'، 'چاندنی' اور 'شب عیش' کے نام سے جو گرہ بند ہیں، ان میں بھی نظیر نے یہی دھومیں مچائی ہیں۔ یہ بند دیکھیے:

شب کو چمن میں، واہ وا کیا ہی بہار تھی مچی
پھول کھلے تھے پھول پھول، غنچہ کھلے کلی کلی
بیلا، چنبیلی، رائے بیل، موتیا، جوئی، سیوتی
بادِ صبا بھی چلتی تھی عطر و گلاب میں بسی
حوض بڑے چھلکتے تھے، نہر ہلوریں لیتی تھی
شوخ بغل میں غنچہ لب، مے کے نشوں کی تازگی
عیش و طرب کی لہر میں رات جب آدھی ڈھل گئی
اس میں کہیں سے ہے غضب نکلی جو مکر چاندنی
صبح کے ڈر سے ہڑبڑا یار نے گھر کی راہ لی
ہم بھی دغا میں آگئے، مفت بہار لٹ گئی

ایسی نظمیں کلام نظیر کے بہت بڑے حصے پر پھیلی ہوئی ہیں اور نظیر کی شاعری

میں مرکزیت انھیں سے پیدا ہوتی ہے۔ نظیر کے مزاج کی پہچان میں یہ نظمیں کلیدی حیثیت رکھتی ہے۔ ایسی ایک شاہ کار نظم 'دید بازی' کے عنوان سے کلیات میں شامل ہے۔ نظیر کے پورے کلام کی جنسی فضا کو دیکھتے ہوئے یہ نظم خاصی سوانحی معلوم ہوتی ہے۔ اس میں نظیر نے نہ صرف اپنے مزاج کی بنیادی خصوصیت 'دید بازی' کا اعتراف کیا ہے، بلکہ ہر طرح کے ذہنی تحفظات سے ہٹ کر اس کی تفصیل بھی پیش کی ہے۔ اس میں جن سیروں، کھیل تماشوں، سوانگوں اور ریچھ، بیے کے بچے اور کبوتروں کے پالنے کا ذکر آیا ہے، کلیات کے دوسرے حصوں سے بھی ان اشغال کی تصدیق ہوتی ہے:

پھبتا ہے اس کو یارو دم عاشقی کا بھرنا
ہو یاد جس کو سو سو گل پھول کا کترنا
جس گھاٹ حسن اترے اس گھاٹ ہی اترنا
جس ڈھب کا حسن دیکھا اس ڈھب ہی کر گزرنا
سو مکر و فن بنانا سو رنگ و روپ بھرنا
عاشق کو ہر طرح سے خوباں کی دید کرنا

اس میں نظیر نے مزے لے لے کر بتایا ہے کہ خوباں کی دید کرنے کے لیے انھیں کیا کیا جتن کرنے پڑے۔ ان کی طبیعت کو کھیل تماشے سے فطری مناسبت تھی ہی، لیکن اکثر یہ سب کچھ حسینوں کی خاطر کرنا پڑا۔ کبھی وہ لکڑی باز بنے، کبھی گتکا پھینکا، کبھی بانک اور پٹا ہلایا اور کبھی تیغ و سپر اور تینچے باندھے، کبوتر بازی کا شوق بھی اسی وجہ سے تھا۔ کبھی کیمیا گری کی، کبھی بامہن بنے، کبھی جادو ٹونے کیے، کبھی ریختے لکھے، مکرنیاں بنائیں، کبد سنائے، کبھی میاں قلندر بن کر ڈگڈگی بجائی اور ریچھ کا تماشا دکھایا، کبھی سپیرے بنے، کبھی پتلیاں بجائیں اور تتلیاں اڑائیں، کبھی میلوں میں دال موٹھ، پاپڑ، اچار بیچے، کبھی بٹیر، طوطے، بگلے اور گلہریاں پالیں، کبھی چوڑیاں کھنکھائیں اور کبھی کھلونے بیچے، غرض ہر صورت حسن کی گدائی میں مصروف رہے:

دیکھا جو حسن بانکا تو بن کے ٹیڑھے بانکے
تیغ و سپر، تمنچے باندھے ہیں سب جہاں کے
کر خانہ جنگی اس سے کھائے بدن پہ ٹانکے
ٹانکے تو کھائے لیکن پھنکے بھی خوب پھانکے
سو مکر و فن بنانا سو رنگ و روپ بھرنا
عاشق کو ہر طرح سے خوباں کی دید کرنا

جمنا پہ جب کہ دیکھے اس حسن کے تناپے
تو بن کے باہمن اس جا چھاپے تلک بھی چھاپے
چندن دکھا کے ہر دم درپن دکھا کے بھاپے
اس گھاٹ پر بھی آخر اپنے ہی چھاپے چھاپے
سو مکر و فن بنانا سو رنگ و روپ بھرنا
عاشق کو ہر طرح سے خوباں کی دید کرنا

کھڑکی کا حسن دیکھا تو پھر نچا کے بندر
بکرا بھی لا بٹھایا اس کام کا سمندر
جب ڈگڈگی بجائی کوچہ گلی کے اندر
لڑکے ہزاروں بولے ''آؤ میاں قلندر''
سو مکر و فن بنانا سو رنگ و روپ بھرنا
عاشق کو ہر طرح سے خوباں کی دید کرنا

ہر اک پلنگ اتارا شیشے میں جڑ کے ماشا
ککڑی کے پھول کترے اور سنگترہ تراشا
مولی کا ہنس بگلا، گاجر کا مور باشا
دیکھا ہر اک بہانے اس حسن کا تماشا
سو مکر و فن بنانا سو رنگ و روپ بھرنا
عاشق کو ہر طرح سے خوباں کی دید کرنا

یہ ہیں 'میاں قلندر' جو کسی قیمت پر اپنی گوپیوں کو نہیں بھول سکتے۔ اصل مقصد تو حسن کا تماشا تھا۔ نظیر کسی رنگ میں ہوں، جمنا کنارے کی راس ان کی نظروں میں چھائی رہتی تھی۔ گویا زندگی کی تمام لذتیں اور خوشیاں اسی 'دید بازی' سے عبارت تھیں اور کارخانۂ قدرت کی ساری رونق حسن کے تماشے کی مرہونِ منت تھی۔ ایک اور مخمس میں اپنے مشرب کی وضاحت یوں کی ہے:

ہے دید فقط منظور جنھیں، وہ ہوکر جب بیکل نکلے
آپہنچے اس کے کوچے میں جو لے کر دل چنچل نکلے
کیا کام انھیں جو ہنس بولے، یا شوخی میں اچپل نکلے
ہے مقصد جن کے دیکھنے سے وہ گھر سے جب اک پل نکلے
ٹک دیکھ لیا، دل شاد کیا، خوش وقت ہوئے اور چل نکلے

غالباً 'دید بازی' اور جنسی سرشاری کا یہی وہ مشرب تھا جو نظیر کو میلوں ٹھیلوں، کھیل تماشوں اور 'سیروں' سے والہانہ وابستگی پر مجبور کرتا تھا۔ ایک جگہ صاف لکھا ہے کہ ہولی کی بہاریں آتے ہی جوگی چیلے بن کر ہوائیں باندھیں اور اسی حال و قال سے حسن کو دعائیں دیں، گویا تہواروں میں شرکت اور شوقِ دید بازی میں کچھ نہ کچھ رشتہ ضرور تھا:

ہولی کی پھر بہاریں پہنچیں جو دائیں بائیں
تو بن کے جوگی چیلے باندھیں عجب ہوائیں
آزاد بے نوا ہو پھرکیں ندا سدائیں
اس حال قال ہی سے دیں حسن کو دعائیں
سو مکر و فن بنانا سو رنگ و روپ بھرنا
عاشق کو ہر طرح سے خوباں کی دید کرنا

آگرہ، برندابن، متھرا کا علاقہ میلے ٹھیلے، مجمعوں اور تہواروں کے لیے مشہور ہے۔ نظیر اپنے اندر میں نہیں باہر رہنے والے آدمی تھے اور سب سے گھل مل کر رہنے والے۔ تہذیبی دید بازی کے رسیا اور کھیل تماشے کے شوقین تھے ہی، جہاں کسی میلے

مجمع کی بھنک پڑی، یہ اپنی شاعری کی ڈگڈگی لیے پہنچ گئے۔ اکثر و بیشتر انھوں نے ایسے موقعوں کو 'سیر' سے تعبیر کیا ہے:

یارو ذرا سنو یہ عجب سیر ہے بڑی	(خواب کا طلسم)
گلیوں میں سیر دیکھی میلوں میں جا لگائی	(دید بازی)
کہتا ہے واں نظیر بھی آتش کی دیکھ سیر	(شب برات)
مے خانے میں دیکھو تو عجب سیر ہے یارو	(ہولی)
یہ سیر ہولی کی ہم نے تو برج میں دیکھی	(ہولی)
مزا ہے سیر ہے در ہر کنار ہولی میں	(ہولی)
کیا سیر کی ٹھہرے گی ٹک چھوڑ کے یہ جھگڑا	(عاشقوں کی بھنگ)
سیروں میں دال موٹھیں پاپڑ اچار بیچے	(دید بازی)
سیر ہے دید ہے بہاریں ہیں	(بلدیو جی کا میلہ)

نظیر کی شعری کائنات میں بڑی وسعت ہے، لیکن جیسے کہ پہلے کہا گیا اس کی ہماہمی دو چیزوں کے دم سے ہے۔ ان کے جنسی جذبے کے وفور سے اور کھیل تماشوں کی ان 'سیروں' سے۔ کبوتر بازی، گلہری کے بچے، بیے کے بچے، اژدھے کے بچے پالنا اور بلبلوں کی لڑائی وغیرہ ان کے پسندیدہ اشغال تھے۔ اسی طرح 'آگرہ کی تیراکی' اور 'نرجلا پتنگ کے میلے' پر بھی ان کی نظمیں ہیں۔ ہندوستان کے موسموں کا شاید ہی کوئی پہلو ہو جس کا انھوں نے ذکر نہ کیا ہو اور جس سے وہ جی بھر کے لطف اندوز نہ ہوئے ہوں۔ صرف برسات اور برسات کے متعلقات پر پانچ طویل نظمیں ہیں۔ اسی طرح 'گرمی' اور اس کے لوازمات یعنی 'آندھی'، 'اندھیری'، 'پنکھا'، 'پنکھیا'، 'خربوزے'، 'تربوز'، 'ککڑی'، 'مہندی'، 'حنا'، 'کورابرتن'، 'بھنگ' اور 'عاشقوں کی سبزی' پر بھی الگ الگ نظمیں ہیں۔ جاڑے کی بہاروں، تل کے لڈوؤں اور سنتروں پر بھی ان کی نظر گئی ہے۔ لیکن ان سے کہیں زیادہ اہم وہ نظمیں ہیں جو عوامی مذہبی اور تہذیبی تقریبات کے بارے میں ہیں۔ اگرچہ عید اور عید الفطر کے بارے میں بھی

نظیر نے چار نظمیں لکھی ہیں، لیکن اگر ان کی سیر تماشے کی لت اور دید بازی کو نظر میں رکھا جائے تو یہ دیکھ کر تعجب نہیں ہونا چاہیے کہ ہندوؤں کی عوامی تقریبات پر انھوں نے جی کھول کر لکھا ہے اور ایسی نظمیں تعداد میں کئی گنا زیادہ ہیں۔ مثلاً صرف 'ہولی' پر گیارہ نظمیں ہیں اور ان میں سے بعض خاصی طویل ہیں۔ ان کے علاوہ 'راکھی' پر ایک 'دیوالی' پر دو اور 'بسنت' پر تین نظمیں ملتی ہیں اور ہر ہر نظم ایسی ہے گویا نظیر ان تقریبات میں اپنے پورے وجود کے ساتھ شریک رہے ہوں گے۔ لگتا ہے نظیر کی طبعی شوخی، کھلنڈرے پن اور زندگی سے جی بھر کے لطف اندوز ہونے کی خواہش کا پورا سامان ان تقریبات میں مل جاتا ہوگا۔ بسنت کے موقع پر کھُل کھیلنے اور شوخی و شرارت کا یہ انداز ملاحظہ ہو:

جب پھول کا سرسوں کے ہوا آکے کھلنتا
اور عیش کی نظروں سے نگاہوں کا لڑنتا
ہم نے بھی دل اپنے کے تئیں کر کے نچنتا
اور ہنس کے کہا یار سے اے لکڑ بھونتا
سب کی تو بسنتیں ہیں پہ یاروں کا بسنتا

پھر راگ بسنتی کا ہوا آن کے کھٹکا
دھونسے کے برابر وہ لگا باجنے مٹکا
دل کھیت میں سرسوں کے ہر اک پھول سے اٹکا
ہر بات میں ہوتا تھا اسی بات کا لٹکا
سب کی تو بسنتیں ہیں پہ یاروں کا بسنتا

پہلے بند میں کھلنتا، لڑنتا، نچنتا، بھونتا اور بسنتا کے قوافی ملاحظہ طلب ہیں۔ ان سے ظاہر ہے کہ نظیر لفظوں سے کھلواڑ کرنے اور بالخصوص دیسی لفظوں کے پراکرتی لوچ سے فائدہ اٹھانے اور اس سے مستی و نشاطگی کا سماں باندھنے میں اپنا

جواب نہیں رکھتے۔

نظیر جس طرح اشیا اور اسما کا ڈھیر لگاتے ہیں یا اچھلتے کودتے، گاتے گنگناتے لفظوں کا جس طرح انبار لگا دیتے ہیں اور معکوسی و ہکار آوازوں کے دھماکوں سے جس طرح تابڑتوڑ مناظر یا کوائف کو پیش کرتے ہیں یا ایک کے بعد ایک اشیا کو گنواتے چلے جاتے ہیں یعنی وفورِ جذبات اور کثرت و فراوانی کی جس کیفیت کا ذکر پہلے جنسی نظموں کے ضمن میں کیا جاچکا ہے، یہ کیفیت ان معاشرتی نظموں میں بھی ملتی ہے:

جب آئی ہولی رنگ بھری سو ناز و ادا سے مٹک مٹک
اور گھونگھٹ کے پٹ کھول دیے وہ روپ دکھا کے چمک چمک
کچھ مکھڑا کرتا دمک دمک، کچھ ابرن کرتا جھلک جھلک
جب پاؤں رکھا خوش وقتی سے تب پائل باجی جھنک جھنک
کچھ اچھلیں سنتیں ناز بھریں، کچھ گود میں آئیں تھرک تھرک

ہر چار طرف خوش وقتی سے دف باجے رنگ اور رنگ ہوئے
کچھ دھومیں فرحت عشرت کی، کچھ عیش خوشی کے رنگ ہوئے
دل شاد ہوئے خوش حالی سے اور عشرت کے سو ڈھنگ ہوئے
یہ جھمکی رنگت ہولی کی جو دیکھنے والے دنگ ہوئے
محبوب پری رو بھی نکلے، کچھ جھجک جھجک، کچھ ٹھٹک ٹھٹک

یہ سیر ہولی کی ہم نے تو برج میں دیکھی
کہیں نہ ہووے گی اس لطف کی میاں ہولی
کوئی تو ڈوبا ہے دامن سے لے کے تا چولی
کوئی تو مرلی بجاتا ہے کہہ ''کنہیاجی''
ہے دھوم دھام یہ بے اختیار ہولی میں

گھروں سے سانوری اور گوریاں نکل چلیاں
کسنبی اوڑھنی اور مست کرتی اچھپلیاں
جدھر کو دیکھیں اُدھر مچ رہی ہیں رنگ رلیاں
تمام برج کی پریوں سے بھر رہیں گلیاں
مزا ہے، سیر ہے، در ہر کنار ہولی میں

جب پھاگن رنگ جھمکتے ہوں تب دیکھ بہاریں ہولی کی
اور دف کے شور کھڑکتے ہوں تب دیکھ بہاریں ہولی کی
پریوں کے رنگ دمکتے ہوں تب دیکھ بہاریں ہولی کی،
خم، شیشے، جام چھلکتے ہوں تب دیکھ بہاریں ہولی کی
محبوب نشے میں چھکتے ہوں تب دیکھ بہاریں ہولی کی

ہو ناچ رنگیلی پریوں کا، بیٹھے ہوں گل رو رنگ بھرے
کچھ بھیگی تانیں ہولی کی، کچھ ناز و ادا کے ڈھنگ بھرے
دل بھولے دیکھ بہاروں کو اور کانوں میں آہنگ بھرے
کچھ طبلے کھڑکیں رنگ بھرے کچھ عیش کے دم منہ چنگ بھرے
کچھ گھنگرو تال چھنکتے ہوں تب دیکھ بہاریں ہولی کی

جہاں میں یارو عجب طرح کا ہے یہ تیوہار
کسی نے نقد لیا اور کوئی کرے ہے ادھار
کھلونے، کھیلوں، بتاسوں کا گرم ہے بازار
ہر اک دکاں میں چراغوں کی ہو رہی ہے بہار
سبھوں کو فکر ہے اب جابجا دوالی کا

مٹھائیوں کی دکانیں لگا کے حلوائی
پکارتے ہیں کہ لالا دوالی ہے آئی
بتاسے لے کوئی، برفی کسی نے تلوائی
کھلونے والوں کی، ان سے زیادہ بن آئی
گویا انھوں کے واں راج آگیا داولی کا

یہی عالم پیغمبروں اور مذہبی بزرگوں کے بارے میں نظموں کا ہے۔ نظیر نے 'حمد ونعت' بھی لکھی ہے۔ 'حضرت علیؓ' اور 'پنجتن پاک' کی مدح بھی کی ہے۔ 'داتا گنج بخش' اور 'حضرت سلیم چشتیؒ' کی شان میں بھی نظمیں لکھی ہیں۔ ان میں کئی موقعوں پر جذب دل کے ہاتھوں وفور اور فراوانی کی نیز عوامی ضرورتوں کی وجہ سے پراکرتی لفظوں کے لوچ اور ان کی معکوسیت، ہکاریت اور مصمتی اصوات کے مشدد استعمال کی وہی کیفیت ملتی ہے جن کی طرف پہلے اشارہ کیا گیا:

اس ارض و سما کے عرصے میں یہ جتنا کھمّم کھچّا ہے
یہ ٹھاٹھ تجھی نے باندھا ہے، یہ رنگ تجھی نے رچّا ہے
حیواں، پکھیرو، نر ناری، کیا بوڑھا، بالک، بچّا ہے
کیا دانا، بینا، ہوش بھرا، کیا، بھولا، ناداں، کچّا ہے
کل عالم تیری یاد کرے تو صاحب سب کا سچّا ہے

کوئی، خالق، باری، رب، مولا، رحمان، رحیم، اللہ، تنگری
کوئی، الک روپ، کرتار کہے، نرکال، نرنجن، نردھاری
کوئی رام رام، کہہ کر سمرے کوئی بولے شیوشیو، ہری ہری
کوئی دانا دینت، دیو اٹل، کوئی راچس، دیوت، جن، پری
کل عالم تیری یاد کرے تو صاحب سب کا سچّا ہے

دریا و سمندر، جھیل، نہر، ندی، نالے، ڈبرے، جوہر
سیپی، گھونگے، کوڑی، موتی، گھڑیال اور ناکے، سوس، مگر

جونکیں، بھینسیں، گوہیں، جھینگے، مرغابی، بطخ، بیل، انبر
کیا لاچی، پروی، اور بہنور، کیا کچھ مچھ، اور کیا جی جنتر
کل عالم تیری یاد کرے تو صاحب سب کا سچا ہے

لیکن یہ لمحۂ فکریہ ہے کہ حقیقت کے مجرد تصور سے کہیں زیادہ توجہ نظیر راس، برج اور جمنا کی رومانی روایت پر اور اس سے جڑے دیوی دیوتاؤں سے متعلق میلے ٹھیلوں پر صرف کرتے ہیں۔ آگرہ، متھرا، گوکل، برندابن، کرشن بھگتی کی روایت کا علاقہ ہیں۔ یہاں کے تہذیبی رنگ کی رعایت سے نظیر کی شاعری کے بڑے حصے میں کرشن بھگتی (وشنو روایت) کی فضا ملتی ہے۔ شیو کی روایت میں ان کی فقط تین نظمیں ہیں یعنی 'درگا جی کے درشن' 'بھیروں کی تعریف' اور 'مہادیو کا بیاہ'، 'گرونانک شاہ پر ایک' اور 'جوگن'، 'جوگی کا روپ'، 'پودنے اور گڑپنکھ کی لڑائی' اور 'ہنس نامہ' وغیرہ عوامی روایتوں پر پانچ، لیکن سب سے زیادہ دس نظمیں اور خاصی طویل نظمیں کرشن اور کرشن سے متعلق روایات کے بارے میں ہیں۔ 'کنہیا جی کی راس'، 'جنم کنہیا جی'، 'بلدیو جی کا میلہ'، 'بیان سیکشن و نرسی اوتار'، 'رسم کتھا'، 'ہر کی تعریف میں'، 'لہو ولعب کنہیا'، 'بانسری'، 'کنہیا جی کی شادی'، 'بالپن بانسری بجیا' یہ سب مل کر انیس نظمیں ہوئیں، اگر ان میں سترہ نظموں کا اضافہ کیا جائے جو ہندو تہواروں سے متعلق کہی گئی ہیں، تو یہ چھتیس نظمیں نظیر کی شاعری کے ایک ایسے حصے کی تشکیل کرتی ہیں جس کے بغیر نظیر کے شعری مزاج کی پہچان ممکن نہیں۔ لیکن ان نظموں کی نفسیاتی وجوہ اور شعری اہمیت سے آج تک بحث نہیں کی گئی۔ یہ واقعہ ہے کہ یہ رواروی میں کہی ہوئی نظمیں نہیں، ان میں سے بعض نظمیں اعلیٰ پائے کی ہیں اور نظیر کے سخت سے سخت انتخاب میں بھی ان کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ کرشن سے متعلق نظموں میں نظیر کا جذبۂ بے اختیار شوق دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ 'جنم کنہیا جی' خاصی طویل نظم ہے۔ اس میں نظیر نے کرشن کی پیدائش کی اساطیری روایت تفصیل سے بیان کی ہے، کنس کے مظالم، واسودیو اور دیوکی کی اولادوں کی موت، نومولود کرشن کا راتوں رات جمنا پار گوکل پہنچایا جانا،

طوفان کا سامنا، جسودھا اور نند کی نوزائیدہ بچی سے تبادلہ وغیرہ وغیرہ۔ ان روایتوں کی ذرا ذرا تفصیل سے نظیر کی واقفیت حیرت انگیز ہے۔ شاید ہی اردو کے کسی شاعر نے بشمول ہندو شعرا کے کرشن کی روایت سے ایسی گہری واقفیت اور تخلیقی محویت کا ثبوت دیا ہو۔ ایسی تمام نظموں میں کتھا کا لطف ہے اور نظیر کی تخلیقی لگن اور سرشاری دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے:

پھر آیا واں اک وقت ایسا جو آئے گرب میں من موہن
گوپال، منوہر، مرلی دھر، سیکشن، کشورن، کنول نین
گھنشیام، مراری، بنواری، گردھاری، سندر، سیام برن
پربھوناتھ، بہاری، کان للا، سکھدائی، جگ کے دکھ بھنجن
جب ساعت پرگھٹ ہونے کی واں آئی مکٹ دھریاؔ کی
اب آگے بات جنم کی ہے جے بولو کشن کنہیا کی

سونٹھ سنٹھورا، گھٹی، نیگ جوگ اور آنند بدھاوا کے ساتھ ساتھ دانہ اسپند کرنے اور 'جچا' (زچہ) کے گیتوں کا ذکر دلچسپی سے خالی نہیں:

سب ناری آئیں گوکل کی اور پاس پڑوسن آ بیٹھیں
کچھ ڈھول مجیرے لاتی تھیں، کچھ گیت جچا کے گاتی تھیں
کچھ ہر دم مکھ اس بالک کا بلہاری ہوکر دیکھ رہیں
کچھ تھال پنجیری کے رکھتیں، کچھ سونٹھ سنٹھورا کرتی تھیں
کچھ کہتی تھیں ہم بیٹھے ہیں نیگ آج کے دن کا لینے کو
کچھ کہتیں ہم تو آئے ہیں آنند بدھاوا دینے کو

کوئی گھٹی بیٹھی گرم کرے کوئی ڈالے اسپند اور بھوسی
کوئی لائے ہنسلی اور کھڑوے، کوئی کرتا ٹوپی، میوہ، گھی
کوئی دیکھے روپ اس بالک کا، کوئی ماتھا چومے مہر بھری
کوئی بھوؤں کی تعریف کرے، کوئی آنکھوں کی، کوئی پلکوں کی

کوئی کہتی عمر بڑی ہووے اے بیر تمھارے بالک کی
کوئی کہتی بیاہ بہو لاؤ اس آس مرادوں والے کی

کرشن کے بچپن اور ان کے کھیل کود کی روایتوں کو 'بالپن بانسری بجیا' میں بیان کیا ہے۔ ایک نظم 'بانسری' کے بارے میں ہے۔ 'لہو ولعب کنہیا' میں جمنا کنارے کی 'سیروں' اور کالی کو ناتھنے کا بیان ہے۔ رادھا اور کرشن کی محبت کی داستان 'کنہیاجی کی شادی' میں اور رکمنی اور کرشن کا تعلق 'رسم کتھا' میں بیان ہوا ہے۔ 'کنہیاجی کی راس' اور 'بلدیوجی کا میلہ' معاشرتی نظمیں ہیں جن میں کرشن سے متعلق میلوں ٹھیلوں کا بیان ہے۔ ان نظموں میں کرشن کے جتنے ناموں کو نظیر نے استعمال کیا ہے، اتنے نام تو عام ہندو گھرانوں میں بھی چلن میں نہ ہوں گے۔ کرشن کی رومانی شخصیت نظیر کے لیے ایک خاص کشش رکھتی تھی۔ جہاں بھی موقع ملا ہے نظیر نے اس کا اظہار کھل کر کیا ہے۔ ان نظموں میں برج کی شاعری اور کرشن بھگتی کے گہرے اثرات کی تاک جھانک صاف دیکھی جاسکتی ہے:

تعریف کروں میں اب کیا کیا اس مرلی دھر بجیاؔ کی
نت، سیوا کنج پھریا کی اور، بن بن گوؤ چریاؔ کی
گوپال، بہاری، بنواری، دکھ بھرنا، مہر کریاؔ کی
گردھاری، سندر، شیام برن، اور پنڈر، جوگی بھیاؔ کی
یہ لیلا ہے اس نندللن، من موہن، جسمت چھیاؔ، کی
رکھ دھیان سنو ڈنڈوت کرو جے بولو کشن کنہیاؔ کی

آئے ہیں دھوم سے جو تماشے کو گل بدن
گویا کہ کھل رہے ہیں گلوں کے چمن چمن
کرتے ہیں نرت کنج بہاری بصد برن
اور گھنگروؤں کی سن کے صدائیں چھنن چھنن

ہر آن گوپیوں کا یہی مکھ بلاس ہے
دیکھو بہاریں آج کنہیاؔ کی راس ہے

حلقہ بنا کے کشن جو ناچیں ہیں ہاتھ جوڑ
پھرتے ہیں اس مزے سے کہ لیتے ہیں دل مروڑ
آ کر کسی کو پکڑے ہیں، دیں ہیں کسی کو چھوڑ
یہ دیکھ دیکھ کس کا ہے آپس میں جوڑ جوڑ
ہر آن گوپیوں کا یہی مکھ بلاس ہے
دیکھو بہاریں آج کنہیاؔ کی راس ہے

کیا وہ دل بر، کوئی نویلا ہے
ناتھ ہے اور کہیں وہ چیلا ہے
موتیا ہے، چنبیلی، بیلا ہے
بھیڑ انبوہ ہے، اکیلا ہے
شہری قصباتی، اور گنویلا ہے
زر اشرفی ہے، پیسا دھیلا ہے
ایک کیا کیا وہ کھیل کھیلا ہے
بھیڑ ہے خلقتوں کا ریلا ہے
رنگ ہے روپ ہے جھمیلا ہے
زور بلدیو جی کا میلا ہے

ہر طرف حسن کی پکاریں ہیں
دل ربا سو برن سنواریں ہیں

اک طرف نوبتیں جھنکاریں ہیں
جھانجھ مردنگ راس دھاریں ہیں
کہیں عاشق نظارے ماریں ہیں
سو نگاہوں کی جیت ہاریں ہیں
سیر ہے، دید ہے، بہاریں ہیں
کرکے جے جے یہی پکاریں ہیں
رنگ ہے، روپ ہے، جھمیلا ہے
زور بلدیو جی کا میلا ہے

سیکڑوں رنگ رنگ کی جھڑیاں
پھول گیندوں کے ہار کی لڑیاں
کہیں چھوٹیں انار پھلجھڑیاں
کہیں کھلتی ہیں دل کی گل جھڑیاں
کہیں الفت سے انکھڑیاں لڑیاں
کہیں باہیں گلے میں ہیں پڑیاں
عیش عشرت کی لٹ رہی ہیں دھڑیاں
دال موٹھیں منگوچھی اور بڑیاں
رنگ ہے، روپ ہے جھمیلا ہے
زور بلدیو جی کا میلا ہے

نظیر کی شاعری کے مطالعے سے یہ بات پوری طرح واضح ہوجاتی ہے کہ نظیر کی خارج کی آنکھ شاید کبھی جھپکی ہی نہیں۔ اس کا ایک فائدہ یہ ہوا کہ زندگی کے اونچ نیچ، بھید بھاؤ، نیکی بدی، امیری غریبی، شرافت رزالت، آدمیت، شیطنیت سب کا فرق نگاہوں میں گھوم گیا۔ اس طرح باطن کی آنکھ کے کم کھلنے یا نہ کھلنے کی کچھ تلافی ہوگئی۔ اس کا احساس نظیر کے یہاں دو طرح سے ابھرتا ہے۔ ایک تو ایسی نظموں میں

جنھیں شہباز نے کوڑی، پیسے، روپے، آٹے، دال، روٹی، چپاتی، پیٹ، مفلسی وغیرہ کی فلاسفی سے تعبیر کیا ہے۔ دوسرے ان نظموں میں جن پر بڑھاپے کے احساس، موت کے دھڑکے یا زندگی کے طلسم کے ٹوٹنے کے خوف کی پرچھائیں پڑتی معلوم ہوتی ہے۔ پہلی قسم کی نظموں کی روح کھینچ کر 'آدمی نامہ' میں آ گئی ہے جو بلاشبہ نظیر کی بہترین نظموں میں شمار کیے جانے کے قابل ہے۔ ان تمام نظموں کی خصوصیت یہ ہے کہ ان میں انسان کو اس کی تمام جہات کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اس کی تمام طاقت اور کمزوریوں کے ساتھ اور اس کی تمام اضداد کے ساتھ یعنی وہ بد بھی ہے نیک بھی، اعلیٰ بھی ہے ادنیٰ بھی، وہی خلاصۂ کائنات بھی ہے اور وہی کمینگی اور خباثت کا مرکز و محور بھی ہے:

دنیا میں بادشاہ ہے سو ہے وہ بھی آدمی
اور مفلس و گدا ہے سو ہے وہ بھی آدمی
زردار، بے نوا ہے سو ہے وہ بھی آدمی
نعمت جو کھا رہا ہے سو ہے وہ بھی آدمی
ٹکڑے جو مانگتا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

ابدال و قطب و غوث ولی آدمی ہوئے
منکر بھی آدمی ہوئے اور کفر کے بھرے
کیا کیا کرشمے کشف و کرامات کے لیے
حتیٰ کہ اپنے زہد و ریاضت کے زور سے
خالق سے جا ملا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

مسجد بھی آدمی نے بنائی ہے یاں میاں
بنتے ہیں آدمی ہی امام اور خطبہ خواں
پڑھتے ہیں آدمی ہی قرآں اور نماز یاں
اور آدمی ہی ان کی چراتے ہیں جوتیاں
جو ان کو تاڑتا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

مرنے میں آدمی ہی کفن کرتے ہیں تیار
نہلا دھلا اٹھاتے ہیں کاندھے پہ کر سوار
کلمہ بھی پڑھتے جاتے ہیں روتے ہیں زارزار
سب آدمی ہی کرتے ہیں مردے کا کاروبار

اور وہ جو مر گیا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

دوسری کیفیت ان نظموں میں ابھرتی ہے جو سیر تماشے، دید بازی اور راگ رنگ کی بہاروں میں گزاری ہوئی زندگی کی ضد اور بڑھاپے کے منظرنامہ کو پیش کرتی ہیں۔ ان میں مسرت کی حباب آسا کیفیت، حسن کی ناپائداری اور زندگی و کائنات کے فانی ہونے کا گہرا احساس ہے۔ ضروری نہیں کہ یہ قلندرانہ اور عارفانہ نظمیں زندگی کی شام میں تھک کر کہی گئی ہوں۔ نظیر ایک پورے آدمی کی طرح دنیادار بھی تھے اور ملنگ بھی۔ چنانچہ دنیاداری اور قلندری یا عیش کوشی اور تلقینِ فنا کی دو دنیاؤں کے درمیان ان کا سفر برابر جاری رہا۔ یہ مادیت اور روحانیت یا بدن اور روح دونوں سے بیک وقت انصاف کی کوشش ہے۔ ایسی نظموں میں 'طلسم زندگی' 'فنا'، 'بعد از فنا'، 'پیری کی سواری'، 'موت'، 'موت کا دھڑکا'، 'عالم گزراں'، 'رہے نام اللہ کا'، 'مراتب دنیا بے ثبات'، 'دنیا دھوکے کی ٹٹی'، 'ترک و تجرید'، 'تسلیم و رضا'، 'وجد و حال'، 'کل من علیہا فان' اور بالخصوص 'بنجارانامہ' قابل ذکر ہیں۔ ان قلندرانہ نظموں کو 'پری کا سراپا'، 'دیدبازی'، 'خواب کا طلسم' یا 'بہار'، 'چاندنی'، 'شب عیش'، 'موتی' یا 'ہیرا' جیسی حسن پرستی یا جنسی نظموں سے ملا کر پڑھیے یا کنہیاجی کی راس یا دیوالی، ہولی، بسنت، پتنگ و تیراکی کے میلے وغیرہ سیروں سے متعلق نظموں کے بالمقابل رکھیے تو دنیا کی عبرت کا نقشہ آنکھوں میں کھنچ جاتا ہے، جہاں سیاہی کی ایک دبیز لکیر ہر شوخ رنگ کو کاٹ کر رکھ دیتی ہے اور جہاں فنا کا ہاتھ مسرت کے ہر غنچے کو نوچ لیتا ہے:

بٹ مار اجل کا آپہنچا ٹک اس کو دیکھ ڈرو بابا
اب اشک بہاؤ آنکھوں سے اور آہیں سرد بھرو بابا

دل، ہاتھ اٹھا اس جینے سے لے بس من مار مرو بابا
جب باپ کی خاطر روتے تھے اب اپنی خاطر رو بابا
تن سوکھا، کبڑی پیٹھ ہوئی، گھوڑے پر زین دھرو بابا
اب موت نقارہ باج چکا چلنے کی فکر کرو بابا

سر کانپا، چاندی بال ہوئے، منھ پھیلا، پلکیں آن جھکیں
قد ٹیڑھا، کان ہوئے بہرے، اور آنکھیں بھی چندھیائی گئیں
سکھ نیند گئی، اور بھوکھ گھٹی، دل سست ہوا، آواز مہیں
جو ہونی تھی، سو ہوگزری، اب چلنے میں کچھ دیر نہیں
تن سوکھا، کبڑی پیٹھ ہوئی، گھوڑے پر زین دھروبابا
اب موت نقارہ باج چکا، چلنے کی فکر کرو بابا

ٹک حرص و ہوا کو چھوڑ میاں، مت دیس بہ دیس پھرے مارا
قزاق اجل کا لوٹے ہے دن رات بجا کر نقارا
کیا بدھیا، بھینسا، بیل، شتر، کیا گوئیں، پلا، سر بھارا
کیا گیہوں، چانول، موٹھ، مٹر، کیا آگ، دھواں، کیا انگارا
سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا جب لاد چلے گا بنجارا

ہر منزل میں اب ساتھ ترے، یہ جتنا ڈیرا ڈانڈا ہے
زر، دام، درم کا بھانڈا ہے، بندوق، سپر، اور کھانڈا ہے
جب نایک تن کا نکل گیا جو ملکوں ملکوں بانڈا ہے
پھر ہانڈا ہے، نہ بھانڈا ہے، نہ حلوا ہے، نہ مانڈا ہے
سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا جب لاد چلے گا بنجارا

جب چلتے چلتے رستے میں یہ گون تری ڈھل جاوے گی
اک بدھیا تیری مٹی پر پھر گھاس نہ چرنے آوے گی

یہ کھیپ جو تو نے لادی ہے سب حصوں میں بٹ جاوے گی
دھی، پوت، جنوائی، بیٹا، کیا بنجارن، پاس نہ آوے گی

سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا جب لاد چلے گا بنجارا

ان اقتباسات سے اس اسلوبیاتی خصوصیت کی بھی مزید توثیق ہوتی ہے جس کی پہلے نشان دہی کی جا چکی ہے اور جو اشیا، مناظر یا کوائف کا ڈھیر لگانے، پراکرتی آوازوں سے لطف پیدا کرنے اور پے بہ پے تصویروں کا رنگارنگ mosaic بنانے سے عبارت ہے۔ عالم گزراں کے یہ تاثرات صرف نظیر کے ہی نہیں، رنگ رلیوں میں ڈوبے ہوئے اس سماج کے بھی ہوسکتے ہیں جو ہر طرح کی عیش و عشرت اور لذت اندوزی کا کفارہ، فنا اور آخرت کے تصورات سے ادا کرتا تھا۔ یہ نظمیں کسی نہ کسی لمحۂ عبرت میں کہی گئی ہوں گی۔ گمان ہے کہ اس لمحۂ عبرت کو نظیر لذت اندوزی اور عیش کوشی کے عین بیچ میں خود پر طاری کرسکنے پر قادر تھے۔ عیش و عشرت کی فراوانی اور بے ثباتی کائنات کے احساس میں یوں بھی گہرا رشتہ ہے۔ پھر نظیر تو ساری عمر بنجارا رہے، سیر تماشے کے شوق اور تہذیبی دید بازی کی خواہش نے ان کا ساتھ کبھی نہ چھوڑا۔ یہی ان کا رختِ سفر تھا اور اسی کو لادے لادے وہ جگہ جگہ پھرتے رہے۔ چنانچہ اگر انھیں اردو شاعری کا سب سے بڑا 'تہذیبی دید باز' کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ جمنا کنارے کی فضاؤں میں ان کے تخیل کی گوپیاں ہمیشہ ان کی نظروں میں بسی رہیں اور جسم و جمال کی لطافتوں کی کلیاں کھلاتی رہیں۔ راس کی کیفیت میں ڈوبا ہوا یہ 'بنجارا' معاشرتی اور اجتماعی خوشیوں میں شریک ہوتا اور کیف و نشاط کے خواب بنتا ہر آستانے اور چوکھٹ سے دل کی مراد پاتا رہا، لیکن کسی گلی، کسی نکڑ، کسی تٹ پر وہ تنہا نہیں رہا۔ آدمیوں کی بھیڑ ہمیشہ اس کے ساتھ رہی۔ اس آدمی کے ساتھ جو پورا آدمی تھا۔ مفلس و تونگر میں بنیادی آدمیت کا رشتہ دیکھنے والا، اور لذائذ دنیوی اور فنا و بے ثباتی کائنات کا بیک وقت احساس رکھنے والا پورا آدمی، جس کی عوامی شاعری کے بول سب کے دلوں میں بسے تھے کیونکہ وہ سب کا تھا اور سب

کے لیے تھا۔ اس کے دل کے دروازے سب پر کھلے تھے اور اس نے بھی خود پر ہمیشہ سب دروازے کھلے ہوئے پائے، اس طاقت کے بھی جس نے انسان کو اشرف المخلوقات بنا کر اس کو حسن کی دولت ودیعت کی، ان لوگوں کے بھی جو اس دولت کی لطافت و صباحت اور رنگ و نور کے خزینہ دار ہیں اور اس نظام کے بھی جو دیکھتے ہی دیکھتے ہر بہار کو اپنے دست ستم گر سے سمیٹ لیتا ہے لیکن تھوڑی سی دیر میں اس سے بھی بڑی بہار سے اس گلشن ہستی کو پھر رنگ و نور سے بھر دیتا ہے۔

(نظیر نامہ، مرتب شمس الحق عثمانی 1979)

عظمت اللہ خاں

طرزِ مثنوی کا پرستار

جدید دور کا ایک اہم رجحان گیت کی مقبولیت ہے۔ گیت یا دوہے اردو میں نئی چیز نہیں مگر متاخرین کے زمانے تک یہ محض تفریحِ طبع کے لیے کہے جاتے تھے اور انھیں کوئی ادبی حیثیت حاصل نہ تھی۔ اردو میں گیت کی باقاعدہ ابتدا دوسری جنگ عظیم کے بعد محمد عظمت اللہ خاں کی شاعری سے ہوئی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب تعلیمی ترقی کے ساتھ ساتھ ہندستانی ادب میں بیداری کے آثار پیدا ہو گئے تھے اور ہماری شاعری میں ملکی اور قومی احساس گہرا ہونے لگا تھا۔ حالی کی آواز آہستہ آہستہ نیا جادو جگانے لگی تھی۔ اردو نئی سماجی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہونے کے لیے دوسری زبانوں کے شعر و ادب سے استفادے کے ساتھ ساتھ ہندوستان کی قدیم عوامی روایتوں کا بھی ازسرنو جائزہ لینے لگی تھی۔ چنانچہ ان حالات میں ہمارے شاعروں کا گیت کی طرف متوجہ ہونا ناگزیر تھا۔ اردو میں اس رجحان کے امام محمد عظمت اللہ خاں ہیں۔ حالی کے بعد محمد عظمت اللہ خاں پہلے شاعر ہیں جنھوں نے نئے تقاضوں کو سمجھنے پر زور دیا۔ حالی نے فرسودہ روش سے ہٹ کر اردو میں دیسی الفاظ کے لیے راہ ہموار کی تھی۔ محمد عظمت اللہ خاں نے گیت کی روایت کو فروغ دے کر اردو شاعری میں عوامی احساس کو ہمہ گیر بنانے کی کوشش کی۔ حالی اصلاح پسند تھے، رسمی غزل کے خلاف آواز اٹھانے کے باوجود انھوں نے 'مشاہدۂ حق کی گفتگو' کے لیے روایت سے اپنا رشتہ برقرار رکھا تھا۔ اس کے برعکس عظمت اللہ خاں بت شکن تھے۔ نئے طرز کی شاعری کے لیے زمین صاف کرنے میں انھوں نے نسبتاً زیادہ سختی سے کام لیا۔ وہ ہندی اور

انگریزی ادب کے رمز شناس تھے اور اردو میں ان دونوں کی خوبیاں لانا چاہتے تھے۔ انھوں نے اردو شاعری کے نقائص پر سنجیدگی سے غور کیا اور انھیں دور کرنے کے لیے بنیادی تبدیلیوں کی دعوت دی۔ 1924 میں انھوں نے رسالہ 'اردو' میں ایک مضمون لکھا۔ اس میں اردو شاعری کے معائب سے بحث کرتے ہوئے سب سے زیادہ زور اس بات پر دیا، ''سب سے بڑا عیب جو ہماری شاعری کی رگ و پے میں سرایت کرچکا ہے وہ ریزہ خیالی ہے۔ مسلسل نظم کا لکھنا ایک ایسی بات ہے جو ہمارے شعرا کے لیے ایک کٹھن کام ہے ... غزل کی دنیا میں تو تسلسل ایک طرح کا جرم ہے۔ ردیف اور قافیہ کی یکسانیت کے سوا بہ لحاظِ معنی ایک شعر کو دوسرے سے کوئی ربط نہیں ہوتا اور اس پر فخر کیا جاتا ہے کہ ہر شعر اپنے رنگ میں نرالا اور دوسرے شعروں سے جداگانہ ہے۔ ہماری شاعری محض قافیہ پیمائی ہے اور اس قافیہ پیمائی کے رواج کا سہرا غزل کے سر ہے۔''

ان کا سب سے بڑا اعتراض غزل کی ریزہ خیالی اور قافیہ کے استبداد پر تھا جس کی وجہ سے شاعر مربوط طور پر سوچ ہی نہیں سکتا۔ چنانچہ اصلاح کی تجویز پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔ ''سب سے پہلی اصلاح اب یہ ہونی چاہیے کہ شاعری کو قافیہ کے استبداد سے نجات دلوائی جائے۔ اس بات کو واضح کردیا جائے کہ شاعری قافیہ کے اشارے پر نہیں چلے گی بلکہ شاعر کے ارادہ اور خیال کی ضرورتوں کے آگے قافیہ کو سر خم کرنا پڑے گا۔ یہ مانا کہ قافیہ یوں تو شاعری اور خصوصاً اردو شاعری کے لیے ایک فطری شے ہے۔ ترنم کے پیدا کرنے کے خیال کو ڈھالنے کے لیے قافیہ بہت کارآمد ہوسکتا ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ قافیہ شاعری کی سرزمین میں کوس لمن الملک بجائے اور خیال کا گلا گھونٹ ڈالے۔ اس سے خیال کی آزادی اور نشو ونما کو جو صدمہ پہنچا اور اردو شاعری جس حد تک بے جان ہوئی، اس کا ثبوت ہمارے شعرا کی غزلوں سے بھرے ہوئے محض لفظی طلسمات والے دیوان ہیں۔ اب وقت آگیا ہے کہ خیال کے گلے سے قافیہ کے پھندے کو نکالا جائے اور اس کی بہترین صورت یہ

ہے کہ غزل کی گردن بے تکلف اور بے تکان ماردی جائے۔"

قافیہ کی جکڑ بندی سے بچنے کے لیے انھوں نے اردو شاعری کے مروجہ اوزان میں بنیادی تبدیلی کا مشورہ دیا۔ ان کا خیال تھا کہ مروجہ عروض اردو شاعری کی راہِ ترقی میں سنگ گراں ہے۔ اردو کی بحریں یہاں کی آب و ہوا اور 'اردو کی آریائی بوباس' کے مطابق نہیں ہیں۔ عظمت اللہ خاں جدید دور کے تقاضوں کا احساس رکھتے تھے۔ چنانچہ انھوں نے اس بات پر زور دیا کہ خیال کی راہ سے قافیہ کے کانٹے نکالنے کے لیے اور شاعری کی فطری نشوونما کے لیے ضروری ہے کہ اردو عروض میں لچک پیدا کی جائے۔ ترنم کے نئے نئے سانچے بنائے جائیں اور شاعر کو یہ آزادی دی جائے کہ وہ اپنے مزاج اور موضوع کی ضرورتوں کی بنا پر ان میں مناسب تصرفات کرتا رہے۔ اس بنیادی تبدیلی کے لیے انھوں نے جو اصول وضع کیے ان میں پہلا اصول یہ تھا کہ اردو عروض کی بنیاد ہندی پنگل پر رکھی جائے مگر ہندی عروض میں قدامت پسندی نے جو ٹھہراؤ پیدا کر دیا ہے، اس سے بچتے ہوئے صالح عناصر کو قبول کیا جائے اور انگریزی عروض سے بھی مناسب استفادہ کیا جائے۔ عظمت اللہ خاں کی اہمیت اس میں ہے کہ انھوں نے صرف اصول پیش نہیں کیے بلکہ ان پر خود عمل کر کے بھی دکھایا۔ انھوں نے زحافات کے دائروں اور چکروں سے بچنے کے لیے پنگل کے طریقۂ آواز شماری کو اپنایا اور مروجہ بحروں کی سہل اور سائنٹفک تقطیع کے درنگ انداز اختیار کر کے اردو کے نئے عروض کی مثالیں پیش کیں۔ اس لحاظ سے ان کی حیثیت مجتہد کی ہے۔ انھوں نے اردو شاعری کی ترقی و توسیع کے لیے پرخلوص کوشش کر کے غیر معمولی مثال قائم کی۔ وہ صحیح معنوں میں اردو کے 'باغی' شاعر تھے۔ اس میں شک نہیں کہ ان کی فنی کاوشوں کا افتخار اور امتیاز آج بھی مسلم ہے۔ لیکن جہاں تک نفسِ شاعری کا تعلق ہے اس طرف بہت کم توجہ کی گئی ہے۔ چنانچہ زیرِ نظر مضمون کا مقصد یہی ہے کہ عظمت اللہ خاں کی شعر گوئی کے بنیادی عناصر کا تجزیہ کرتے ہوئے ان کے رنگِ سخن سے بحث کی جائے۔

عظمت اللہ خاں کے گیتوں کا بنیادی موضوع حسن و عشق ہے۔ حسن و عشق کی گھاتیں اور وارداتیں شعر و ادب کا ازلی و ابدی موضوع ہیں۔ قدیم ہندی اردو گیتوں میں بھی سب سے زیادہ توجہ شرنگار رس پر صرف کی گئی ہے۔ بظاہر عظمت اللہ خاں نے لوک گیتوں کی قدیم روایت سے رشتہ جوڑا ہے لیکن یہ رشتہ رسمی نہیں، یہاں بھی ان کی باغیانہ شان برقرار ہے۔ انھوں نے عشق و محبت کو اپنی شاعری کا مرکزی موضوع تو بنایا لیکن عشق و عاشقی کے ان پامال پہلوؤں کو جو گیتوں میں صدیوں سے پیش کیے جاتے رہے تھے، چھوا تک نہیں۔ پنگھٹ کی رنگین فضائیں، گاگریں چھلکاتی ہوئی دوشیزائیں، جمنا کا کنارا، گوکل کی گلیاں، بنسری کی تانیں، نائکہ کی تڑپ اور برہ اور وطن کا سوز و ساز ان کے گیتوں میں ڈھونڈنے سے بھی نہیں ملتا۔ وہ آسان راہوں پر چلنے کے عادی نہ تھے۔ انھوں نے ہندستانی دیومالا سے استفادہ کیا نہ قدیم نقش و نگار کی پابندی کی۔ قدیم گیت کاروں نے حسن کو فطرت کی آغوش میں کھلی فضا اور جھومتی بہاروں کے پس منظر میں پیش کیا تھا۔ عظمت اللہ خاں نے اس کے برعکس حسن کی سادگی اور سلونے پن کو گھر کے ماحول میں محسوس کیا۔ پہلا اندازِ بیان شاعرانہ اور دوسرا نسبتاً غیر شاعرانہ ہے لیکن روایت سے بغاوت نے عظمت اللہ خاں کو اسی پر مجبور کیا۔ ان کے بیشتر گیت گھر کے ذکر سے شروع ہوتے ہیں اور ان میں گھریلو بو باس ملتی ہے۔ گھر کے ماحول میں جن واقعات اور تجربات کا روز سامنا ہوتا ہے، عظمت اللہ خاں انھی سے اپنی شاعری کا رنگ و آہنگ حاصل کرتے تھے۔ ان کے گیتوں میں گھر کی چہار دیواری میں رہنے والی ہندستانی عورت کے جذبات اور اشغال کی سچی تصویریں ملتی ہیں۔ وہ گھر کے کام کاج، بہنوں بھائیوں کی محبت، بچپن کے کھیل کود، ہلکے بھاری دکھ سکھ، عنفوانِ شباب کی رنگینی، نئی نئی محبت اور میٹھے میٹھے ارمانوں کو ایسی صداقت، صفائی اور سہولت سے بیان کرتے ہیں، گویا آپ بیتی سنا رہے ہوں۔ اس لحاظ سے ان کے گیتوں کو خانگی یادوں کے کارواں کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ یادوں کی یہ پرچھائیاں گھر کے مانوس ماحول اور بچپن کے کھلنڈرے پن سے

شروع ہوکر شباب کی منزل تک پہنچتی ہیں لیکن یہاں حقائق کی تیز روشنی میں تحلیل ہوجاتی ہیں۔ 'تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو' کی ابتدا یوں ہوتی ہے :

تھے پڑوسی ہم پہ یہ حال تھا
کہ گھروں میں کھڑکی بنائی تھی
تھے عزیز ہم یہ خیال تھا
کوئی شے نہ ہم میں پرائی تھی
تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

اس زمانے میں بھلے بُرے کی تمیز نہ تھی۔ کبھی روٹھتے تھے، کبھی منتے تھے۔ سارا وقت چٹکیوں اور حیلوں میں گزرتا تھا۔ گڑیا کی شادی ہوتی تھی دھوم دھام سے برات جاتی تھی اور :

یونہی کھیل کھیل میں جب کبھی
کوئی دولہا بنتا دلہن کوئی
مری تم ہمیشہ بنیں بنّی
بہت اس پہ اڑتی تھی گو ہنسی
تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

لیکن محبت کے یہ سہانے دن جلد ہوا ہوگئے۔ پڑھائی کے خیال نے سب کچھ بھلا دیا اور جب جوانی دیوانی کے زینے سے شادی کی منزل تک پہنچے تو معلوم ہوا کہ دونوں کی راہیں جدا تھیں۔ ماضی کے دریچے سے یاد کی کرنیں رہ رہ کر جھلکنے لگیں :

مجھے اب پڑھائی نے دی نجات لگی آنے بیاہ کی عقل بھی
مجھے یاد آئی پرانی بات وہ تمھاری بھولی سی شکل بھی
تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

عظمت اللہ خاں کے بیشتر گیتوں میں 'نظر بہ گزشتہ' کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ ان میں کنوارپنے کے معصوم جذبات کی مہک سے ''مجھے پیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا''

اور ''دام میں یاں نہ آیئے'' کا رنگ بھی یہی ہے۔ ''مرے حسن کے لیے کیوں مزے'' میں یادوں کی دھنک، سینے کی پھانس بن کے رہ گئی ہے۔ اس میں ایک معصوم دوشیزہ کے کچلے ہوئے جذبات بیان کیے گئے ہیں جو بیچارگی کے عالم میں اپنے ایک ہمجولی پر اعتماد کر کے لڑکپن ہی میں اسے دل دے بیٹھتی ہے:

نہ بھلے کی تھی نہ برے کی تھی، مجھے کچھ جہاں کی خبر نہ تھی
تمھیں عیش کا ہی جو دھیان تھا تمھیں میری چاہ اگر نہ تھی
مرے حسن کے لیے کیوں مزے
نہیں لینے تھے تمھیں یوں مزے

نہ تھا اس جہان میں آسرا، مری جان تھی یہ جہان تھا
مرے سکھ تمھیں، تمھیں چین تھے، تمھیں چاہ ہے یہ گمان تھا
مرے حسن کے لیے کیوں مزے
نہیں لینے تھے تمھیں یوں مزے

مری چاہ لی مرا دل لیا، جو طلب کیا وہ تمھیں دیا
جوں ہی حسن سے مرے دل بھرا وہ پھری نگاہ وہ دل پھرا
مرے حسن کے لیے کیوں مزے
نہیں لینے تھے تمھیں یوں مزے

اور اس طرح محبت کی یہ دنیا اجڑ گئی مگر لڑکپن کا پیار بھی کیا شے ہے۔ دوشیزہ یادوں کو سینے سے لگائے زندگی کی تلخیوں کو گوارا بنانے کی کوشش کرتی ہے:

تمھیں چاہ اور کی جب ہوئی مری وہ بہشت تو جا چکی
مگر آرزو یہ ضرور تھی تمھیں دیکھ لیتی کبھی کبھی!
مرے حسن کے لیے کیوں مزے
نہیں لینے تھے تمھیں یوں مزے

جیسا کہ اس گیت سے ظاہر ہے یہ ''یادوں کے کارواں'' زندگی کی بیتی باتوں اور بے مہریوں سے نقاب اٹھاتے ہیں۔ یادیں فقط تلخ ہی نہیں، سہانی بھی ہوتی ہیں لیکن طربیہ پہلو کی عکاسی میں اثرآفرینی کے وہ مواقع حاصل نہیں جو حزنیہ پہلو کی ترجمانی میں میسر آتے ہیں۔ عظمت اللہ خاں اس نکتے سے باخبر تھے۔ چنانچہ انھوں نے اپنے گیتوں کی لَے اکثر و بیشتر حزنیہ ہی رکھی ہے۔ وہ بچپن کے کھلنڈرے ساتھیوں، ان کے کھیل کود اور قہقہوں کو تو نہایت شوخ رنگوں میں پیش کرتے ہیں لیکن اس کے بعد لڑکپن کی منزل سے گزرتے ہوئے شباب کی پُر بہار وادی میں قدم رکھتے ہی محبت کے سفینے کو بے وفائی کی چٹان پر پاش پاش کر دیتے ہیں۔ اس طرح ابتدائی حصے کی طربیہ فضا کے تضاد سے وہ خاتمے کے المیہ کو زیادہ دردناک بنا لیتے ہیں اور یوں ان کے گیتوں میں ''درد و داغ، سوز و ساز اور جستجو و آرزو'' کی کیفیت گہری ہو جاتی ہے۔ ان کے بعض کامیاب گیت بنیادی طور پر حزنیہ ہیں اور عنفوانِ شباب کے اسی المیے کی عکاسی کرتے ہیں۔ اوپر جس گیت کی مثال پیش کی گئی ہے اس کی ابتدا ایک الھڑ دوشیزہ کے رومانی جذبات سے ہوئی تھی۔ ان کے ایک اور گیت ''دام میں یاں نہ آیئے'' میں بھی واقعات کا سلسلہ ایک نوجوان کی معصومانہ محبت سے شروع ہوتا ہے:

اک تو شباب اور پھر اس کا نشہ نیا نیا
حسن پرست آنکھ تھی من مرا پاک صاف تھا
دام میں یاں نہ آیئے دل نہ یہاں لگایئے
حور کہوں میں یا پری دل کو مرے لبھا لیا
بیوہ سہی سہاگ کا ایک برس نہیں ملا
دام میں یاں نہ آیئے دل نہ یہاں لگایئے

محبت کی پینگیں یہاں تک بڑھیں کہ:

من کو مرے جگا دیا پہلا سبق پڑھا دیا
جھینپ جھجک مری مٹی مرد مجھے بنا دیا
دام میں یاں نہ آیئے دل نہ یہاں لگایئے

غرض زمین سے آسمان تک مسرت اور محبت کی دھنک چھائی ہوئی نظر آنے لگی:

آنکھوں میں جگمگا اٹھے یہ ہی زمین و آسماں
حسن بھری تھی دھوپ چھاؤں عیش بھرا تھا سب جہاں
دام میں یاں نہ آیئے دل نہ یہاں لگایئے
سکھ کی ترنگ دُکھ میں تھی دُکھ کی تھی سکھ میں چاشنی
زیست کی کیمیا ملی جان مزے کی موج تھی
دام میں یاں نہ آیئے دل نہ یہاں لگایئے

جیسے کہ پہلے کہا جاچکا ہے، عظمت اللہ خاں کے گیتوں میں نوجوانی کی محبت کے سرچشمے عموماً فریقِ ثانی کی بے وفائی سے خاک ریز ہوجاتے ہیں۔ چنانچہ یہاں بھی محبوبہ ایک 'رئیس کبرسن' سے شادی کرلیتی ہے اور خوابوں کے شیش محل چکناچور ہوجاتے ہیں:

روح میں ایک زلزلہ دل سے مرے اٹھا دھواں
دھوپ سیاہ پڑگئی تیرا و تار تھا جہاں
دام میں یاں نہ آیئے دل نہ یہاں لگایئے

یہ حزنیہ لَے عظمت اللہ خاں کے گیتوں میں موجِ تہ نشیں کی حیثیت رکھتی ہے۔ ''مجھے پیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا'' ان کا مشہور گیت ہے۔ اس کا المناک انجام اس کے عنوان ہی سے ظاہر ہے۔ لڑکپن کی چھیڑ چھاڑ، نوجوانی کے شوخ جذبات اور ان کا گہری مایوسی میں تبدیل ہوجانا عظمت اللہ خاں کے گیتوں کا محبوب pattern ہے، جس کا عکس اس گیت میں بھی ملتا ہے۔ چنانچہ یہاں بھی محبت کی تان بے وفائی اور ناکامی پر ٹوٹتی ہے۔ اس میں ایک یتیم لڑکی جو اپنے بچپن کو بہت پیچھے چھوڑ آئی ہے،

یادوں کے جھروکے سے بیتے ہوئے دنوں کی طرف دیکھتی ہے:

میں تھی ننھی سی جان غریب بڑی
کبھی بھول کے دُکھ نہ کسی کو دیا
نہ تو روٹھی کبھی نہ کسی سے لڑی
مری باتوں نے گھر کو ہی موہ لیا

لیکن باپ کا سایہ بچپن ہی میں سر سے اٹھ گیا۔ اس کے بعد وہ اپنے تایا کے گھر پلنے بڑھنے لگی۔ یہیں تایا کے بیٹے سے انس پیدا ہوا اور دل کی آرزوؤں میں محبت کا رنگ آنے لگا:

تھے تو بالے ہی تم پہ تھا تم کو بڑا
مرا دھیان، کسی کی مجال نہ تھی
مجھے ٹیڑھی نظر سے بھی دیکھے ذرا
مجھے کھیل میں بھی تو کیا نہ دُکھی

مرے سر میں تمھارا ہی دھیان بسا
مری چاہ کے راج دلارے بنے
تمھیں دیوتا مان کے من میں رکھا
مری بھولی سی آنکھوں کے تارے بنے

دلوں کی یہ لاگ بڑھی تو مذاق میں سب اسے دلہن کہنے لگے:

اسی بات کے گھر میں جو چرچے ہوئے
سبھی کہتے تھے مجھ کو تمھاری دلہن
مجھے تم نے بھی اپنے لگا کے گلے
کئی بار کہا 'میری پیاری دلہن'

تعلیم کی ابتدائی منزلوں میں دونوں ساتھ ساتھ رہے لیکن لڑکا بڑا ہوا تو اسے

باہر بھیجا گیا جہاں اس نے محنت سے کام لیا اور تعلیم کے باقی مدارج کامیابی سے طے کیے۔ اچھے عہدے پر فائز ہوا۔ شہر واپس آیا تو چاروں طرف سے شادی کے پیام برسنے لگے:

مرے تایا بڑے تھے زمانہ شناس
بڑے اونچے گھرانے میں ٹھیرا پیام
گیا ٹوٹ سا جی گئی ٹوٹ وہ آس
مری چاہ کا ہوگیا کام تمام

اور وہ اندر ہی اندر غم سے گھلنے لگی۔ اس کے لیے بَر کی تلاش ہوئی۔ ایک جگہ رشتہ طے ہوگیا لیکن وہ تو پہلے ہی محبت کے ہاتھوں جسم و جان کا سودا کرچکی تھی۔ بالآخر بستر مرگ پر پڑ گئی:

مرا آخری وقت ہے آن لگا
کوئی اور تمھاری ہے پیاری دلہن
مجھے اب بھی تمھارا ہی دھیان لگا
نہ بنی پہ رہی ہوں تمھاری دلہن

مجھے جیتے جی پیت کا پھل یہ ملا
مرے جی کو یہ آگ لگا ہی گئی
مجھے پیار کی ریت کا پھل یہ ملا
مرے تن کو یہ آگ جلا ہی گئی

ابھی تک محمد عظمت اللہ خاں کے ان گیتوں کا ذکر کیا گیا جن میں تماشا کامیاب اور تمنا بے قرار رہی ہے لیکن انھوں نے بعض گیتوں میں تمنا کی سرشاری اور آرزوؤں کی آسودگی کی عکاسی بھی ہے اور گھر گرہستی کے مرقع بھی کھینچے ہیں۔ ہم نے شروع میں اشارہ کیا تھا کہ عظمت اللہ خاں حسن و عشق کی جلوہ سامانیوں کو گھر کی

فضا میں پیش کرتے ہیں۔ چنانچہ بچپن کی بے فکری اور لڑکپن کی لااُبالی زندگی کے علاوہ انھوں نے میاں بیوی کے میل ملاپ اور خانہ داری کی دلچسپیوں کی تصویر کشی بھی کی ہے۔ 'بالی بے بی سے'، 'پہلا آمنا سامنا' اور 'پیارا پیارا گھر اپنا' میں آرزوؤں کی کلیاں سر جوڑ کے مسکراتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ بچے مگن ہیں اور سلیقہ شعار سگھڑ بیوی ایثار و وفا کی پتلی ہے۔ اس سلسلے میں ان کا سب سے پُرلطف گیت 'برسات کی رات دکن میں' ہے۔ اس میں برسات کی رات میں گھر کے باہر اور اندر کا نقشہ بڑی خوبی سے کھینچا ہے۔ باہر بوندا باندی ہو رہی ہے۔ شام کا اندھیرا بڑھتا ہے۔ بادل گرجتا ہے اور مینہ زور سے برسنے لگتا ہے۔ بچے اوندھے سیدھے اِدھر اُدھر سو جاتے ہیں اور بیوی جلدی سے کام سمیٹنے لگتی ہے:

نیند جو آئی وقت سے پہلے
پھول سے بالک انکھڑیاں موندے
سوئے بے سدھ اوندھے سیدھے
جلدی جلدی گھر کا بکھیڑا
سندر چترا نے نبٹایا!
اک اک کا بچھونا بچھایا
پان بنایا کھایا کھلایا
زور کا آیا مینہ کا تریڑا

اس کے بعد:

ہونے لگیں پھر گھر کی باتیں
بچوں کی دن بھر کی باتیں
اور کچھ اِدھر اُدھر کی باتیں
اک آدھ کوئی ضروری بات
سوچ اٹھانے کی کچھ باتیں

لینے لوانے کی کچھ باتیں
پاس بلانے کی کچھ باتیں
باتیں مزے کی مزے کی رات

باہر بارش اودھم مچاتی ہے، پرنالے میں پانی فراٹے لینے لگتا ہے۔ ایک طرف ٹپکے کی ٹپ ٹپ ہے، دوسری طرف سے بوچھاڑ اندر آرہی ہے:

اُلٹی گویا جل کی چلمن
اک تالاب بنا ہے آنگن
بلبلے کرتے برق کا درشن
بھیگی بھیگی پون کی خنکی
بچوں کو اُڑھائی ہے دُلائی
اب نیند کی ہے راج دہائی
کیا ہی بھلی مانس کی گرمائی
جسم کی گرمی اپنی اُن کی

میاں بیوی دونوں مل کر دُکھ سکھ بانٹتے ہیں اور ایک دوسرے کا پیار اور ہمدردی پاکر دن بھر کے بکھیڑوں کو بھول جاتے ہیں:

دن مردانا کام میں گزرے
من کی محنت ہاتھ کے دھندے
تانبے کے ٹکے یا ہُن برسے
سکھ کی ہوں یا دُکھ کی باتیں
گھر میں بالک آبادی ہو
چاہنے والی گھر والی ہو
ہنسی خوشی گزرے جاتی ہو
یوں ہی برسیں برسات کی راتیں

گھریلو ماحول کی عکاسی عظمت اللہ خاں کا پسندیدہ موضوع ہے لیکن ان کی شاعری کے بارے میں یہ بات غورطلب ہے کہ وہ عام زندگی کے المیہ سے زیادہ متاثر تھے، اکثر و بیشتر گھریلو زندگی کے انھیں واقعات کو لیتے ہیں جہاں محبت، شادی سے پہلے ہی دم توڑ دیتی ہے۔ شادی کے بعد کامیاب اور کامران زندگی کے مرقعے انھوں نے نسبتاً کم کھینچے ہیں۔ یہ ان کی شاعری کا ذیلی رجحان تو ہے غالب لَے نہیں۔ ان کے گیتوں کا اصلی رنگ وہی حزنیہ لَے ہے جس میں محبت پنپ نہیں پاتی اور یادوں کے سہارے بھولی بسری خوشیوں کی تلاش جاری رہتی ہے۔ انھوں نے 'پیارا پیارا گھر اپنا'، 'پہلا آمنا سامنا'، 'گھر کی زینت'، 'برسات کی رات دکن میں' وغیرہ گھر گرہستی کے طربیہ پہلو کے بارے میں چند گیت لکھے ہیں لیکن وہ اس کوچے میں زیادہ دیر نہیں ٹھہرتے۔ پھر یہ کہ ان کے اکثر طربیہ گیت اس لطف و تاثیر سے خالی ہیں جو ان کے حزنیہ گیتوں میں ملتی ہے۔ یہ گیت کچھ پھیکے پھیکے اور سپاٹ سے محسوس ہوتے ہیں۔ ان میں کہیں کہیں الفاظ و معنی بھی ہم رشتہ نہیں ہوسکے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ ایک آنچ کی کسر رہ گئی ہے۔

محمد عظمت اللہ خاں کی دوسری اہم خصوصیت ان کی واقعہ نگاری ہے۔ ہم نے ان کے گیتوں کو 'یادوں کے کارواں' کہا ہے۔ اس لحاظ سے ان کی بنیاد جذبات پر ہونا چاہیے لیکن انھیں غور سے پڑھنے پر معلوم ہوتا ہے کہ یادوں کا سہارا لینے کے باوجود عظمت اللہ خاں جذبات نگاری کی طرف نہیں بلکہ واقعہ نگاری کی طرف مائل تھے۔

واقعہ نگاری سے ان کی فطری مناسبت کا ذکر کرنے سے پہلے بہتر معلوم ہوتا ہے کہ اس شاعرانہ معیار کی وضاحت کردی جائے جو عظمت اللہ خاں کے پیش نظر تھا اور جس کے مطابق وہ اپنی شاعری کو ڈھالنا چاہتے تھے۔ وہ انگریزی ادب کے رسیا تھے اور انگریزی شاعری میں بھی 'لی رک' پر جان چھڑکتے تھے۔ ان کے الفاظ میں :

''اردو میں لی رک شاعری کی بڑی کمی ہے اور لی رک جانِ شاعری ہے۔ لی رک کی دو زبردست خصوصیتیں ہیں۔ لی رک کا ترنم انتہائی ہونا چاہیے، یہاں تک کہ موسیقی سے جا بھڑے۔ دوسری خصوصیت یہ ہے کہ لی رک نظم کا لفظ لفظ احساس میں ڈوبا ہوا اور جذبات کی بجلی سے تھرتھراتا ہو۔''

لیکن واقعہ یہ ہے کہ خود ان کی شاعری ان شرائط کو پورا کرتی ہوئی معلوم نہیں ہوتی۔ لی رک کی کسوٹی پر ان کی صرف چند نظمیں مثلاً 'موہنی مورت'، 'من موہن پن'، 'آندھرا پردیش کی پتری' یا براؤننگ اور ورڈز ورتھ کے بعض تراجم پورے اترتے ہیں۔ بحیثیت مجموعی ان کی شاعری کا رنگ لی رک سے مناسبت نہیں رکھتا۔ کہنے کو تو وہ اپنے گیتوں کو لی رک ہی کہتے تھے لیکن نہ تو ان کی شاعری کا ''لفظ لفظ احساس میں ڈوبا ہوا ہے'' اور نہ ''جذبات کی بجلی سے تھرتھراتا ہے۔'' انھوں نے نئے عروض میں اتنی لچک تو پیدا کرلی کہ شاعر ریزہ خیالی سے بچ جائے اور تسلسل کا خون نہ ہو لیکن ابھی ان کی کوششیں ابتدائی منزل میں تھیں اور وہ خود اپنے وضع کیے ہوئے عروض پر اتنے حاوی نہیں ہوئے تھے کہ نیا عروض جذبات کے وفور اور احساس کی فراوانی کا پورا پورا ساتھ دے سکے۔ ان کے ہاں خیال کا واقعاتی تسلسل تو ہے لیکن تخئیل کی لپک اور احساس کے کوندے نہیں — معلوم ہوتا ہے کہ وہ گیت کہتے ہوئے یا تو ماترائیں گنتے رہ جاتے تھے یا لَے قائم کرنے میں لگے رہتے ہوں گے اور جذبے کا چڑھا ہوا دریا اتر جاتا ہوگا۔ عروضی باریکیوں میں سر کھپانا اور نظم میں خیال کے تسلسل کو قائم رکھنا دونوں منطقی کام ہیں جن کا زیادہ تعلق عقلی قوتوں سے ہے۔ جذبے کی بات دوسری ہے۔ اس میں آگ کی لپٹ اور بجلی کی سی تڑپ ہوتی ہے جو پہلے اپنی حیثیت منواتی ہے اور بعد میں عروضی سانچوں کا نام پوچھتی ہے۔ عظمت اللہ خاں کے ہاں جو فطری ضبط و تحمل اور ٹھہراؤ ہے وہ جذبے کی شاعری سے میل نہیں کھاتا۔ ان کے ہاں جذبہ بڑا نرم اور دھیما ہو کر سامنے آتا ہے۔ چنانچہ مجموعی حیثیت سے ان کی شاعری میں شدتِ احساس اور وفورِ جذبات کا فقدان ہے لیکن یہ بات بھی

نظرانداز کردینے کے قابل نہیں کہ خیال کے تسلسل پر اس کا کوئی اثر نہیں پڑتا۔

گیت دراصل جذبے کی زبان ہے اور اس میں دلکشی آتی ہے جذبہ وتخئیل کی سرشاری سے، لیکن عظمت اللہ خاں نے جذبہ وتخئیل کی سرمستی سے ہٹ کر گیت کہے ہیں۔ فارم کے اعتبار سے تو انھیں گیت کہا جاسکتا ہے مگر معنوی طور پر ان میں جذبات کا وہ جوش و وفور نہیں ملتا جو گیت سے مخصوص ہے۔ یہ عظمت اللہ خاں کی شاعری کا خاصا دلچسپ اور اہم پہلو ہے اور اس کا راز بھی ان کی نفسیات میں تلاش کرنا ہوگا۔ وہ غزل کی ریزہ خیالی کو شاعری کے حق میں سمِ قاتل سمجھتے تھے اور غزل کی گردن بے تکلف مار دینے کے قائل تھے۔ غزل کے تصنع اور قافیے کی قیود نے انھیں گیت کی طرف مائل تو کیا، لیکن واقعہ یہ ہے کہ مربوط اسلوبِ بیان کی تلاش انھیں غیرشعوری طور پر مثنوی کے طور کے قریب لے گئی۔

عظمت اللہ خاں غزل کی پریشان گوئی کے خلاف تھے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اردو شاعری کی بیانیہ اصناف انھیں یکسر ناپسند تھیں۔ اپنے مضامین میں انھوں نے مسدس اور مثنوی کا بطور خاص ذکر کیا ہے البتہ انھیں اس بات سے رنج تھا کہ ہمارے شاعروں کو غزل کی کچھ ایسی 'ہلکت' پڑ گئی ہے کہ مثنوی اور مسدس کا لطف بھی غارت ہوگیا ہے:

> ''آپ اردو کی مثنویاں اٹھایئے اور وہاں بھی ہر بیت جداگانہ اور مستقل شے نظر آئے گی۔ بیچ میں ابیات کو اڑا دیجیے تو بھی مضمون کی شاید ہی کوئی کڑی کم ہو۔''

اسی طرح مسدس کے بارے میں بھی ان کے خیالات ملاحظہ طلب ہیں:

> ''یہی حال ایک اور صنفِ سخن مسدس کا ہے جس سے ہمارے شعرا نے مسلسل گوئی کا کام لینا چاہا ہے۔ ہر بند بجائے خود ایک پورا ٹکڑا ہوتا ہے اور اس قسم کے ٹکڑوں کو گھڑ گھڑا کے ایک دوسرے سے بچی کردیا جاتا ہے۔ ایک دوسرے میں خیال کا بہاؤ موہوم سا برائے نام ہوتا ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ ہر بند میں پہلے چار مصرعے لیجیے۔ ان میں آپ ہر مصرع کو بجائے خود ایک ایک

علاحدہ ٹکڑا پائیں گے اور ٹیپ تو عموماً ایک جداگانہ شے ہوتی ہی ہے۔ اگر مسدس کے ہر بند میں سے بعض مصرعے جو محض قافیہ پیمائی کی غرض سے لکھے جاتے ہیں، نکال دیے جائیں تو شمہ برابر بھی کسی خیال کی کڑی کے ٹوٹنے کا احتمال نہیں ہوسکتا۔"

اردو شاعری کے بیانیہ سرمایے سے اس بے اطمینانی کے باوجود ایک جگہ میر حسن کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "وہ واقعی شاعر تھے۔" مثنوی سحرالبیان سے سراپا کے چند اشعار نقل کرنے کے بعد وضاحت کرتے ہیں۔ "اس تصویر میں نری اک چوکھٹے والی بے جان سی تصویر نہ پائیں گے بلکہ اس میں چلت پھرت آپ کو ملے گی۔" اس سے ظاہر ہے کہ مثنوی کے مربوط اشعار کی طرف ان کا دل کھنچتا تھا۔ وہ اردو کے مروجہ اصنافِ سخن سے اپنی بغاوت کا کتنا ہی اعلان کریں، یہ بات نظرانداز نہیں کی جاسکتی کہ ان کی شاعرانہ تربیت کا پہلا نقش اردو شاعری کے مطالعہ کے زیراثر ہی بنا ہوگا۔ شعوری سطح پر وہ غزل سے متنفر تھے لیکن ان کی طبیعت کا واقعاتی انداز انھیں تحتِ شعوری طور پر مثنوی کی طرف لے گیا، چنانچہ ایک جگہ باتوں باتوں میں دل کا چور یوں ظاہر ہوگیا ہے:

"بند دو مصرعوں کا ہو تو ظاہر ہے کہ اس میں کوئی دقت ہی نہیں ہوگی۔ قافیہ کا وجود بوسہ کی طرح دو مصرعوں سے ہی ہوسکتا ہے لہٰذا سب میں چھوٹا بند بیت ہے اور مثنوی گویا ابیات کی ایک لڑی ہوتی ہے۔ مثنوی بڑے کام کی چیز ہے اور اگر بکھری بکھری لڑیں نہ ہوں، مصرعے اور ابیات خیال کے بہاؤ کے ساتھ ایک دوسرے میں ضم ہوتے جائیں تو مثنوی شاعری کی ایک کارآمد صنف بن جاتی ہے اور نظم میں قصے کے لیے اس سے بہتر اور کوئی سانچا نہیں۔"

کلاسیکی شاعری کے مخالف اور غزل کی گردن مار دینے کا فتویٰ صادر فرمانے والے ایک شاعر کے قلم سے مثنوی کے حضور میں یہ خراجِ عقیدت اہمیت سے خالی نہیں۔ عروضی سطح پر عظمت اللہ خاں نے مثنوی کے فارم کو بھی مسترد کردیا تھا لیکن یہ حقیقت ہے کہ غیرمحسوس طور پر ان کا دل مثنوی ہی کی طرف کھنچتا تھا۔ چنانچہ یہ بات آسانی سے سمجھ میں آسکتی ہے کہ عظمت اللہ خاں کے بیشتر گیت واقعہ نگاری کے

اعتبار سے کیوں مثنوی کے انداز کی یاد دلاتے ہیں۔ انھیں فارم کے اعتبار سے تو گیت کہہ سکتے ہیں لیکن فضا ان میں مثنوی ہی کی ملتی ہے اور واقعات کا اندازِ بیان بھی بالکل مثنوی کا سا ہے۔ اس لیے ان گیتوں کو مثنوی نما گیت کہنا زیادہ مناسب ہے۔ چھوٹے پیمانے پر وہی مثنوی کی سی اٹھان، ویسا ہی واقعات کا ارتقا، کڑی سے کڑی ملی ہوئی اور بالآخر انجام۔ ان کے گیتوں کی روح میں اتر کر دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ وہ محض جذبات کے سہارے شاعری نہیں کرتے، نہ ہی گیت ان کے قریب حسین اور شیریں الفاظ کے اتار چڑھاؤ کا نام ہے۔ وہ گیت کی بنیاد کسی خیال، کسی حقیقت یا کسی واقعہ پر رکھتے ہیں اور اسے الفاظ کا جامہ پہناتے ہوئے اس بات پر پوری توجہ صرف کرتے ہیں کہ گیت کے ہر بند میں ایک اندرونی ربط قائم ہوجائے اور ہر مصرع کے ساتھ ساتھ مرکزی خیال کا ارتقا ہو، چنانچہ وہی سامنے کی بات جو عام طور پر ہماری توجہ کا مرکز نہیں بنتی، گیت کے بولوں میں ڈھل کر کہانی کی طرح دل کھینچتی ہے اور زندگی کی کسی بھولی بسری سچائی کی طرف اشارہ کرتی ہے۔

غرض عظمت اللہ خاں تخیّل کے پروں سے نہیں اڑتے، تعقل کی روشنی میں آگے بڑھتے ہیں۔ یہ ان کی خوبی بھی ہے اور خامی بھی۔ خامی اس لیے کہ ان کے گیتوں میں جذبات کی فراوانی اور تخیّل کی بے پایانی و بلندی نہیں اور خوبی اس لیے کہ وہ زمین سے قریب رہتے ہیں اور حقائق کی ترجمانی میں صداقت کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ وہ خود کو جذبات کے حوالے کرکے گمراہ ہوتے ہیں نہ بے راہ بلکہ اپنے گیتوں کی عمارت واقعات کی ٹھوس بنیاد پر رکھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں مثنوی کی طرح واقعات ایک کے بعد ایک سامنے آتے ہیں اور ان کے تدریجی ارتقا سے گیت اپنے عروج کو پہنچتا ہے۔ ان کے کسی گیت کو لیجیے، بیانیہ ہو یا غیر بیانیہ، عاشقانہ ہو یا غیر عاشقانہ، اس کا تانا بانا واقعات ہی سے تیار کیا ہوا ملے گا۔ 'مجھے پیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا'، 'تمھیں یاد ہیں وہ دن بھی'، 'مرے حسن کے لیے کیوں مرے'، 'دام میں یاں نہ آیئے'، 'پہلا آمنا سامنا'، 'تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو'، ان سب گیتوں کا

ڈھانچا اسی انداز کا ہے۔ ان میں کوئی کہانی بیان نہیں کی گئی۔ فقط یادوں کی دنیا آباد ہے لیکن واقعات کی بنیادوں پر۔ اور پھر واقعات کو بھی اس خوبی سے ایک لڑی میں پرویا گیا ہے کہ گیت میں قصے کہانی کا لطف آنے لگتا ہے۔ اگران گیتوں میں بیچ کی ایک کڑی بھی ہٹا لیجیے تو سارا ڈھانچا کمزور ہوجائے گا۔ عظمت اللہ خاں واقعات کی جھلکیوں کونہایت مربوط طور پر پیش کرتے ہیں اور ان کے ہاں گزری ہوئی زندگی کی تصویریں ایک کے بعد ایک اس طرح سامنے آتی ہیں کہ ماضی کا نقشہ آنکھوں میں پھرنے لگتا ہے۔

مثنوی سے میل کھاتا ہوا یہ اندازِ بیان بنیادی طور پر قصے کہانیوں یا لوک روایتوں کے لیے موزوں ہے۔ افسوس ہے کہ عظمت اللہ خاں نے اس طرف زیادہ توجہ نہیں کی۔ انھوں نے اپنے فقط اک گیت میں، غالبًا اتفاقیہ طور پر ایک تاریخی روایت کو موضوع بنایا ہے اور چونکہ قصہ کہانی کا موضوع ان کے واقعہ نگاری کے فطری میلان اور اندازِ بیان سے گہری مطابقت رکھتا ہے، یہ گیت فارم اور تاثّر کے اعتبار سے ان کا بہترین گیت تسلیم کیا جا سکتا ہے۔ اس کا عنوان ہے 'پیت کی ماری ستی شاعرہ روپامتی'۔ اس میں واقعات کے ربط و تسلسل کے علاوہ خلوص کی گہرائی، مصرعوں کی موسیقی اور الفاظ کا ترنم بھی قابلِ غور ہے اور ان سب خوبیوں نے مل کر اسے ادبی حسن کاری کا اچھا نمونہ بنادیا ہے۔ اس کی ابتدا اس بند سے ہوتی ہے :

کامنی کومل تھی تو
حسن رسیلا ترا
کوکتی کوئل تھی تو
شبد سریلا ترا
پیت کی ماری ستی شاعرہ روپامتی

اس کے بعد روپ متی کے حسن و جمال اور باز بہادر سے اس کے سچے عشق کا تذکرہ ہے :

عشق کی دیوی تھی تو
شعر میں یکتا تھی تو
حسن کی پتلی تھی تو
اک کویتا تھی تو
پیت کی ماری ستی شاعرہ روپامتی

عشق و عاشقی کی آغوش میں سات برس عیش و آرام سے گزرے:

خوب تھی قسمت تری
سات برس عیش تھے
شعر و سخن موسیقی
حسن حکومت مزے
پیت کی ماری ستی شاعرہ روپامتی

لیکن گردشِ دوراں کی ایک ٹھوکر سے جامِ مسرت چور چور ہوگیا۔ دکھ کی گھڑی سر پر آ پہنچی اور:

اکبری لشکر کی موج
ایسی امڈ آئی تھی
باز بہادر کی فوج
بکھری پھٹی کائی سی
پیت کی ماری ستی شاعرہ روپامتی

باز بہادر ترا
جان چھپا اڑ گیا
آنچ میں ڈالا گیا
تیرا دل باوفا
پیت کی ماری ستی شاعرہ روپامتی

شکست و تباہی کے اس ناگہانی طوفان میں روپ متی نے جان قربان کرنا منظور کیا لیکن عفت و عصمت پر حرف نہ آنے دیا:

باز بہادر کا تھا
تیرا جو دل ہو چکا
اور کسی کا بھلا
ہو سکے ممکن نہ تھا
پیت کی ماری ستی شاعرہ روپا متی
اک طرف تھی وفا
اک طرف جان تھی
سچ کا تقاضا یہ تھا
جان ہی قربان کی
پیت کی ماری ستی شاعرہ روپا متی

اور یوں اس نے اپنی ثابت قدمی، جانبازی اور قربانی سے عشق کی ایسی شمع فروزاں کی جسے وقت کا کوئی جھونکا کبھی بجھا نہ سکے گا:

چاہ کا اپنی دیا
ایسا دیا ہے جلا
اور بھی دے گا جلا
سانس اسے وقت کا
پیت کی ماری ستی شاعرہ روپا متی

واقعہ نگاری کا یہ رنگ ان کی منظرکشی میں بھی نمایاں ہے۔ فطری مظاہر سے متعلق انھوں نے چند ہی گیت لکھے ہیں۔ 'پیپل'، 'صبح'، 'برسات کی رات دکن میں' اور 'برکھا رُت کا پہلا مینہ' ان سب میں وہ اپنے دوسرے بیانیہ گیتوں کی طرح موضوع

سے درجہ بدرجہ پردہ اٹھاتے ہیں، قدم بہ قدم آگے بڑھتے ہیں اور اس طرح مختلف پرچھائیوں کو ایک دوسرے سے ملاتے ہوئے پوری تصویر پیش کرتے ہیں۔ 'برکھا رُت کا پہلا مینہ' میں سب سے پہلے بادلوں کے امڈ آنے کا سماں دکھایا ہے جس کی کیفیت محسوس ہورہی تھی اور دم گھٹ رہا تھا کہ بجلی چمکی اور بادل کی گرج سے زمین آسمان گونج اٹھے۔ اس کے بعد مینہ کے پہلے چھینٹے کا استقبال کیا ہے جس کے ساتھ ساتھ 'پون کا جھکڑ' اور 'مینہ کا تر تڑا' شروع ہوگیا۔ پانی نہایت زور سے دھائیں دھائیں پڑنے لگا اور آسمان دھواں دھار ہوگیا۔ پرندے درختوں پر دبک کے بیٹھ رہے۔ بعض نے چونچیں پروں میں چھپالیں۔ مویشی سمٹنے سکڑنے لگے۔ پانی کا سمندر لہریں لینے لگا۔ آگے کے بند میں بتایا ہے کہ بادل دم لے لے کر برسا اور اسی طرح رفتہ رفتہ اس کا زور ٹوٹ گیا۔ یہاں سے بارش کے بعد کا سفر شروع ہوتا ہے۔ ہلکی ہلکی بوندوں میں 'ملائم پون' اترا کے چلنے لگی۔ چکنے چکنے پتوں پر پانی کے قطرے موتی سے ڈھلکنے لگے۔ طبیعت میں طراوت آئی اور پرندے بھی کودنے پھدکنے لگے۔ تھوڑی دیر میں بادل پھٹ گیا اور آسمان میں بادلوں کے ٹکڑے تیرنے لگے۔ آخر میں ڈوبتے سورج کے بادلوں سے جھانکنے کا منظر بیان کیا ہے۔ شعاعوں سے جلا پاکر ان میں آگ سی لگ گئی۔ پھننگوں پر سنہری دھوپ چمکنے لگی۔ نیلا امبر، ہنستا سورج اور مسکراتی زمین مل جل کر قدرت کا ایک سہانا روپ پیش کرنے لگے۔

اس گیت میں مناظر کی جھلکیوں کو نہایت مربوط اور موثر طور پر بیان کیا ہے۔ ان کی ترتیب اور تسلسل میں ایک اندرونی ہم آہنگی ہے۔ عظمت اللہ خاں کے عاشقانہ گیتوں میں تو مثنوی کا واقعاتی رنگ ہے ہی لیکن ان کے قدرتی مظاہر سے متعلق گیت بھی اس کلیے سے مستثنیٰ نہیں۔ یہاں بھی کڑی سے کڑی ملی ہوئی ہے اور اگر ایک بھی بند کو آگے پیچھے کیا جائے تو ساری تصویر بگڑ جانے کا اندیشہ ہے۔ ان کے ایک اور مختصر گیت 'صبح' کو لیجیے۔ اس میں بھی واقعہ نگاری کا یہی انداز ملے گا۔ ابتدائی بند ملاحظہ ہو:

بھور بھئی ہے صبح کی دلہن
نے سیج پر لی ہے انگڑائی
بگڑی بکھری رات کی بن ٹھن
وہ سرکی تاروں کی دُلائی
رات کے کالے بالوں میں سے
چاند سی صورت وہ مُسکائی

اس کے بعد ملے جلے اندھیارے اُجالے کی یہ تصویر دیکھیے:

ایک سفیدی دھوپ سی پھیلی
کچھ بند ہے کچھ آنکھ کھلی ہے
اندھیارے اجالے کی پہیلی
پرکاش میں کالونس گھلی ہے
تازی تازی ستھری ستھری
روشنی گویا اوس دھلی ہے

پربھات کی اس منزل پر روشنی کی کرنیں افق پر اپنا جال بننے لگیں:

سورج دولہا نے کروٹ لی
سندر کو کچھ دور جو پایا
اور گھلاوٹ شوبھا دیکھی
اپنا سنہری ہاتھ بڑھایا
کرنوں میں لیا پتلی کی طرح
آنکھ میں اس کو اپنی بسایا

اس کے بعد اندھیرے کے غائب ہونے اور سورج کے نکلنے کا سماں ہے:

سر پر رکھ کر پیر اندھیرا
بھاگا جدھر کو سینگ سمایا

کونے کونے لیا بسیرا
اور ہوا نے گل یہ کھلایا
کرنوں کی گرہ کھول کھلا کر
اک رنگ کا سیلاب بہایا
وہ بال سنہری لہرائے
سورج نے صورت دکھلائی
وہ پرکاش کے طوفان آئے
نور میں جلتی ساری نہائی
نور کی لہریں، رنگ کی لہریں
بول اٹھی ہے منہ سے خدائی

مظاہر فطرت کی منظرکشی کے اعتبار سے یہ ان کا نمائندہ گیت ہے۔ چند ہی الفاظ میں صبح کے منظر کو تدریجی انداز میں چابکدستی سے پیش کیا ہے۔ بھور کی کیفیت، رات کی پھیکی سیاہی، ہلکی ہلکی سفیدی، اوشا کی رنگت، کرنوں کی جھلک، آفتاب کا طلوع، ان سارے مراحل کو انھوں نے اس ربط سے بیان کیا ہے گویا کوئی کہانی بُن رہے ہوں۔ عظمت اللہ خاں مناظر کی تصویرکشی میں بھی اپنا قلم جذبات کے ہاتھ میں نہیں دیتے بلکہ نہایت ضبط سے اپنے موضوع کے مختلف درجے متعین کر لیتے ہیں اور اس کے بعد ان کی تہذیب و تنظیم کرتے ہوئے مختلف جھلکیوں کو ایک لڑی میں پرو کر گیت کا ہار تیار کر لیتے ہیں۔ چنانچہ ان کی منظرکشی میں بھی ایک منطقی ربط ملتا ہے اور گیت کا تسلسل شروع سے آخر تک قائم رہتا ہے۔

عظمت اللہ خاں کے رنگِ سخن کو ذہن نشین کر لینے کے بعد ان کی کردارنگاری کا تجزیہ بھی دلچسپی سے خالی نہیں۔ ہمیں معلوم ہے کہ انھوں نے متوسط طبقے کے خانگی دُکھ سکھ کے ترانے گائے اور اپنے موضوعات زیادہ تر گھریلو ماحول سے اخذ کیے۔ چنانچہ یہی بات ہے کہ ان کے گیتوں کے کردار بھی اسی طبقے سے تعلق رکھتے ہوں

گے۔ اکثر و بیشتر یہ کوئی یتیم اور بے سہارا لڑکی ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر 'مرے حسن کے لیے کیوں مزے' کا مرکزی کردار ایک غریب لڑکی ہے جو اپنے بارے میں کہتی ہے:

نہ تھا اس جہان میں آسرا
مری جان تھی یہ جہان تھا

'دام میں یاں نہ آیئے' کی ہیروئن ایک نوعمر بیوہ ہے۔ 'وہ ہوں پھول جس کا پھل نہیں ہے' میں بھی ایک ایسی دکھیاری کے جذبات بیان کیے گئے ہیں جو بچپن ہی میں ماں باپ کی آغوشِ محبت سے محروم ہوگئی۔ اسی طرح 'مجھے پیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا' میں بھی مرکزی کردار ایک یتیم لڑکی ہے جو باپ کا سایہ سر سے اٹھ جانے کے بعد تایا کے گھر میں پلی بڑھی ہے۔ ان کرداروں کی نفسیات عنفوانِ شباب کی ہے۔ یہ اپنی معصومیت اور فطری سادگی کی وجہ سے بہت جلد دل دے بیٹھتے ہیں اور پھر اپنی محبت کو خلاصۂ کائنات سمجھنے لگتے ہیں۔ لیکن بالآخر ناکامی ہوتی ہے اور ساری دنیا اجڑی اجڑی سی نظر آنے لگتی ہے۔ عظمت اللہ خاں کے ان کرداروں میں خود ان کی اپنی تصویر بھی دیکھی جاسکتی ہے۔ انھوں نے چند گیتوں میں تو شادی شدہ میاں بیوی کے مرقعے بھی پیش کیے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے عظمت اللہ خاں کی شاعرانہ کائنات حسن وعشق کے ابتدائی مرحلوں ہی سے عبارت تھی۔ وہ خود جوانی میں ہم سے رخصت ہوئے اور ان کے گیتوں میں بچپن سے نوجوانی تک کا تذکرہ ملتا ہے۔ ان کا ذہن زندگی کی وسعت اور اس کے کلی تصور کے ادراک سے قاصر تھا۔ انھوں نے اپنے لیے سماج کا ایک گوشہ چنا لیکن ان کے کردار اس سماجی گوشے کے تمام پہلوؤں کی بھی عکاسی نہیں کرتے۔ وہ بچپن یا جوانی کی یک رخی تصویریں ہیں۔ بھرپور زندگی کے امکانات، اس کی کشمکش اور اس کی پیچیدگیاں ان سے بہت دور ہیں۔

عظمت اللہ خاں کی کردار نگاری کے بارے میں دوسری اہم بات ان کی عینیت پسندی ہے۔ اگر مصنف کے کرداروں کا اس کی اپنی شخصیت سے کوئی علاقہ

ہوسکتا ہے تو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ عظمت اللہ خاں خود بھی عینیت پسند تھے۔ گو انھوں نے اپنے ایک گیت 'وہ ہوں پھول جس کا پھل نہیں ہے' میں زندگی کا حقیقت پسند نقطۂ نظر پیش کیا ہے۔ ایک لڑکی جو بچپن میں یتیم ہوگئی تھی، طوائفوں کے زیرِاثر آکر طوائف بنتی ہے۔ اسے احساس ہے کہ وہ ایسی 'آج' ہے جس کی 'کل' نہیں ہے لیکن وہ اپنی زندگی سے مطمئن ہے۔ اس نے حالات سے مفاہمت کرلی ہے اور وہ زندگی کے رنج وغم اور ناہمواریوں پر زیرِلب مسکرانے کا حوصلہ رکھتی ہے۔ لیکن عظمت اللہ خاں کے شاعرانہ سرمائے میں یہ اپنی قسم کا واحد گیت ہے اور طوائف کا کردار ان کا نمائندہ کردار نہیں۔ کردارنگاری میں ان کا حاوی رجحان عینیت پسندی ہی کا ہے جس کی تصدیق ان کے بیشتر گیتوں سے ہوجاتی ہے۔ ان کے کردار محبت کی شمع سے نہاں خانۂ دل کو روشن رکھتے ہیں۔ محبت ان کے لیے سرمایۂ ناز ہے۔ وہ اس کی خاطر اندر ہی اندر گھلتے رہتے ہیں لیکن راہِ عشق سے انحراف نہیں کرتے۔ اس معاملے میں وہ کسی قسم کی مصالحت کے لیے بھی تیار نہیں اور بالآخر اپنی جان تک قربان کردیتے ہیں۔ یہ قربانی اعلیٰ ترین مقاصد یعنی عصمت پروری اور پاکدامنی کے لیے ہوسکتی ہے جیسا کہ روپ متی اور باز بہادر کے گیت میں، ورنہ اکثر و بیشتر یہ نوجوانی کی معصوم مسرتوں اور موہوم امیدوں کا نتیجہ ہوتی ہے۔

عظمت اللہ خاں کے کردار بڑی خوشی سے خودفریبی کا شکار ہوتے ہیں۔ سوزِ عشق سے وہ اندر ہی اندر جلتے رہتے ہیں لیکن بھولی بسری محبت کی یادوں کو سینے سے لگائے رکھتے ہیں اور انھیں نشاطِ روح سمجھتے ہیں۔ 'مرے حسن کے لیے کیوں مرے' کی ہیروئن محبت میں ناکامی کے بعد اپنے دل کی چوٹ سہلاتے ہوئے کہتی ہے:

مرا پاش پاش یہ دل ہوا   مری چاہ کا وہ دیا بجھا
مرے دل کو تم نے یہ کیا کیا   نہیں اب بھی وہ کسی اور کا

مرے حسن کے لیے کیوں مرے
نہیں لینے تھے تمھیں یوں مزے

وہ تقدیر کی قائل ہے اور ناکامی پر بھی اپنے 'عاشقِ صادق' کو ان الفاظ سے یاد کرتی ہے:

مرے دل سے ہوگا یہ کب بھلا تمھیں دے سکوں کوئی بددعا
وہ ہوا جو ماتھے پہ تھا لکھا مرے دل سے آئے گی پرصدا
مرے حسن کے لیے کیوں مرے
نہیں لینے تھے تمھیں یوں مزے

'دام میں یاں نہ آیئے' میں محبوبہ اپنی مجبوریوں کی بنا پر ایک 'رئیس کبرسن' سے شادی کرلیتی ہے اور اپنے قدیم عاشق سے بھی تعلقات برقرار رکھنا چاہتی ہے۔ وہ اسے یقین دلاتی ہے کہ شادی کے باوجود وہ دراصل اسی کی ہے لیکن عاشق کہتا ہے:

مجھ سے کہا کہ 'کیا ہوا اب بھی ہوں تم پہ میں فدا'
'عیش مزے وہی رہیں، وہ ہی رہے معاملا'
دام میں یاں نہ آیئے دل نہ یہاں لگایئے
سنتے ہی جی میں آئی یہ گھونٹ دوں بے وفا گلا
خون کے گھونٹ پی کے میں واں سے چلا یہ کہہ چلا
دام میں یاں نہ آیئے دل نہ یہاں لگایئے
جان ملی ہے اس لیے دکھ میں اسے گھلایئے
عمر ہوا ہے کچھ نہیں سانس میں بس اڑایئے
دام میں یاں نہ آیئے دل نہ یہاں لگایئے

'تمھیں یاد ہیں وہ دن بھی' کے مرکزی کردار میں بھی یہی مثالیت ملتی ہے۔ شادی کے وقت میاں بیوی میں گہری محبت تھی لیکن بعد میں اولاد نہ ہونے کی وجہ سے پہلا سا ربط باقی نہ رہا۔ بیوی کی مرضی سے شوہر نے دوسرے نکاح کی ٹھانی۔ بیوی نے خود اپنی سوت پسند کی، گھر گرہستی سے دل ہٹایا، خدا سے لَو لگائی۔ میاں کے بچے ہوئے۔ گھر آباد ہوا مگر میاں کا دل پہلی بیوی ہی کا رہا۔ وہ دونوں سچے دوست

ہو گئے اور اس رفاقت کے سامنے سارا جہاں ہیچ نظر آنے لگا۔ ملاحظہ ہو:

ہوئے مجھ کو بال بچے، مرا دل رہا تمھارا
بنے ہم وہ دوست سچے کہ جہاں ہے ہیچ سارا
مری آتما تمھاری مری آتما کی پیاری
یہ کھلا نکاح اپنا کہیں اب ہوا ہے پیاری
یہ نہیں بدن کا تپنا یہ ہے برقِ روح ساری
مرا دن بھی رین تم ہو مرا اصلی چین تم ہو

انسانی فطرت کی یہ سلامت روی اور سادگی عظمت اللہ خاں کی عینیت پسندی کی دلیل ہے۔ 'مجھے پیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا' کا ذکر اوپر گزر چکا ہے۔ اس میں بھی مرکزی کردار اسی انداز کا ہے۔ ہیروئن اپنے تایا کے بیٹے سے محبت کرتی ہے لیکن اس کے خوابوں کی تکمیل نہیں ہوتی اور اس لڑکے کا بیاہ کسی امیر گھرانے میں ہو جاتا ہے۔ اس کے باوجود وہ اُف نہیں کرتی:

مرے دل کی کسی کو بھی تھی نہ خبر
مری چاہ کسی پہ نہ فاش ہوئی
بنی جان پہ اپنی کی اُف نہ مگر
مرے واسطے بر کی تلاش ہوئی

وہ اسی غم میں اندر ہی اندر گھلنے لگتی ہے اور موت کی منزل کے قریب پہنچ کر بھی یہی کہتی ہے:

مرا آخری وقت ہے آن لگا
کوئی اور تمھاری ہے پیاری دلہن
مجھے اب بھی تمھارا ہی دھیان لگا
نہ بنی پہ رہی ہوں تمھاری دلہن

غرض یہ کہ عظمت اللہ خاں کے کردار فرشتہ خصلت ہیں۔ وہ روح کی گہرائیوں

تک بے ریا اور بے لوث ہیں۔ وہ محبت کی موہوم امید کے سہارے زندگی کی مسرتوں کو ٹھکرا سکتے ہیں اور زندگی کی بڑی سے بڑی نعمت بھی انھیں محبت کی راہ سے نہیں ہٹا سکتی۔

عظمت اللہ خاں اردو شاعروں کی عام ڈگر سے ہٹے ہوئے ہیں۔ ان کا یہ کارنامہ معمولی نہیں کہ فنی اجتہاد کے ساتھ ساتھ ان کی شاعری فکر و خیال کی سطح پر بھی متاثر کرتی ہے۔ کرداروں کی عینیت پسندی، گھر گرہستی کی عکاسی، مثنوی کی سی داخلی فضا، واقعات کے بیان میں ربط و تسلسل اور گھریلو زندگی کے ماضی کی ہلکی گہری پرچھائیاں ان کے گیتوں سے مخصوص ہیں۔ ابھی ان کے فن پر بہار آئی ہی تھی کہ وہ ہم سے رخصت ہوگئے۔ یہ بات غور طلب ہے کہ اگر ان کی ادبی زندگی اتنی مختصر نہ ہوتی تو ان کی پیش کردہ روایتوں کے اثرات اردو شاعری پر کتنے دور رس اور ہمہ گیر ہوتے۔ انھوں نے باقاعدہ 1920 کے لگ بھگ شاعری شروع کی اور 1927 میں ان کا انتقال ہوگیا۔ ان سات آٹھ برسوں میں انھوں نے جو 'سریلے بول' سنائے ان کی اہمیت تاریخی بھی ہے اور ادبی بھی۔ عوامی عنصر اردو میں عظمت اللہ خاں سے پہلے بھی موجود تھا لیکن انھوں نے اسے نئی زندگی دی۔ انھوں نے اردو شاعری کو قافیہ پیمائی سے بچانے کی پرخلوص کوشش کی اور مضامین کی رنگارنگی، خیال کے تسلسل اور اوزان و بحور کے آزادانہ استعمال پر زور دیا۔ گو اپنے اصولوں کو عملی جامہ پہنانے میں وہ ہر نئی راہ چلنے والے کی طرح افراط و تفریط کا شکار ہوگئے اور ان کے کئی گیت خود ان کے معیار پر پورے نہیں اترتے، انھوں نے برج کو چھوڑ کر کھڑی بولی کا لہجہ اپنایا جس میں وہ رس اور جھنکار نہیں جو گیت کو سنگیت سے قریب کر دیتی ہے لیکن اس کے باوجود انھوں نے گیتوں کے بعض کامیاب نمونے پیش کیے جو اردو شاعری میں اضافے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ گیتوں میں خاص نوعیت کے عروضی اور معنوی تجربوں کی جس روایت کا آغاز عظمت اللہ خاں کی شاعری سے ہوا، بعد میں اس کا سلسلہ قائم نہ رہا۔ وہ عربی فارسی اور اردو کے علاوہ ہندی، بنگالی، انگریزی اور فرانسیسی

زبانوں میں بھی دسترس رکھتے تھے۔ عروض اور پنگل سے گہرے طور پر واقف تھے اور اس کے ساتھ ساتھ تخلیقی صلاحیت اور شاعرانہ بصیرت کے بھی مالک تھے۔ افسوس کہ پینتیس برس گزر جانے کے بعد بھی اردو گیت کی دنیا میں ایسا جامع الصفات شاعر پھر پیدا نہیں ہوا۔

('نقوش' لاہور، شمارہ 96، سالنامہ جنوری 1963)

شریمد بھگوت گیتا

(ایک نوٹ)

ہندوستان کی قدیم مذہبی اور فلسفیانہ کتابوں میں گیتا کی جو اہمیت ہے وہ کسی سے پوشیدہ نہیں۔ یوں تو آریوں کا فکری سرمایہ سیکڑوں کتابوں پر مشتمل ہے جن کے کئی سلسلے اور دائرے ہیں لیکن اگر ان سب میں کسی ایک کتاب کو مرکزی حیثیت حاصل ہے یا جس میں آریوں کے تمام فکری سرمائے کی روح کھینچ کر آگئی ہے، یا جو ہندستانی ذہن و شعور کو سمجھنے کے لیے کلید کا حکم رکھتی ہے تو وہ کتاب شریمد بھگود گیتا (श्रीमद्भगवद्गीता) ہی ہے۔ یہ بات عام طور سے معلوم نہیں کہ تاریخی اعتبار سے گیتا بہت بعد میں وجود میں آئی یعنی یہ مسیح سے بھی دو یا تین صدی بعد کی تخلیق کہی جاتی ہے، جبکہ مہابھارت جس کا یہ ایک حصہ ہے مسیح سے بہت پہلے کی تخلیق ہے۔

ہندوستان میں آریوں کی مذہبی اور فکری روایت کا سلسلہ مسیح سے تقریباً پندرہ سو سال پہلے رگ وید کے اشلوکوں اور منتروں سے شروع ہوتا ہے۔ ویدوں میں بنیادی وید رِگ وید (ऋग्वेद) ہے، باقی وید یعنی یجُروید (यजुर्वेद)، سام وید (सामवेद) اسی سے ماخوذ ہیں اور اتھر وید (अथर्ववेद) بہت بعد میں مرتب ہوا۔ ہر وید کے چار حصے ہیں۔ منتر (मंत्र)، برہمن (ब्राह्मण)، آرن یک (आरण्यक) اور اُپنشد (उपनिषद्)۔ منتر (بمعنی خیال کی ترسیل کا رابطہ) اشلوکوں پر مشتمل ہیں جو مظاہر قدرت اور قدرتی طاقتوں کی تعریف میں ہیں۔ برہمن حصے نثر میں ہیں۔ ان میں منتروں کی وضاحت کی گئی ہے اور منتروں کے رسوماتی پہلوؤں کو واضح کیا گیا ہے۔ ویدوں کے تیسرے اور چوتھے حصوں یعنی آرن یک اور اپنشدوں میں حیات و کائنات کے اسرار و رموز،

پُرش اور پراکرتی، نفس انفرادی و نفس کلی اور تخلیق کائنات کے مسائل پر روحانی نقطۂ نظر سے غور و فکر کیا گیا ہے۔ یہ گویا آریائی فکر و فلسفے کے اولین نقوش ہیں۔ آریائی فلسفہ پہلی بار مربوط طور پر اپنشدوں ہی میں ملتا ہے اور ان سب کو شروتی (श्रुति) یعنی الہامی صحیفے بھی کہا گیا ہے۔

لیکن وہ تمام کتابیں جو ان کی تفسیر و تعبیر میں لکھی گئی ہیں یا جن میں انھیں بنیادوں پر نئے فکری نظام مرتب کیے گئے ہیں انھیں سمرتی (स्मृति) کہتے ہیں، یعنی وہ کتابیں جو یاد رکھی گئیں اور روایت کے حصے کے طور پر حاصل ہوئیں، ان کتابوں کی تعداد بھی سیکڑوں تک پہنچتی ہے۔ تمام مذہبی شاستر اسی ذیل میں آتے ہیں۔

یہ بات تعجب انگیز ہے کہ ان صحیفوں اور کتابوں کے لکھنے والوں نے زیادہ تر یہ اہتمام کیا کہ کہیں اپنے نام کا نشان باقی نہ رہے کیونکہ علم یا گیان کو دیوی سرسوتی (देवी सरस्वती) سے نسبت ہے، یہ سرچشمہ سمجھی جاتی ہیں علوم و فنون لطیفہ کا اور ایک شان ہیں ذات باری یعنی برہمہ (ब्रह्म) کی جو حیات و کائنات کا ماخذ و منبع و سرچشمۂ حقیقی ہے، نیز برہمہ کا ایک نام 'اوم' (ओउम) بھی ہے یعنی ذات باری ہی شبد، یا واک (کلام، کلمہ، لفظ، یا لسان) ہے۔ چنانچہ آریائی فکر و فلسفے کے عظیم مصنفین اور فقید المثال شاعروں کا تخلیق کے تئیں یہی تصور رہا کہ جو کچھ وہ کہہ یا لکھ رہے ہیں، وہ سرسوتی یا شعور کلی یا برہمہ کی دین ہے، اس میں ان کا اپنا یا ذات واحد یعنی نفس انفرادی کی تخلیقی کاوش کا کچھ بھی حصہ نہیں۔ یہی معاملہ ہندستانی فکر و فلسفے کے چھ بڑے دبستانوں کا بھی ہے یعنی نیائے (न्याय)، وشیشک (वैशेषिक)، سانکھیہ، یوگ (सांख्य, योग)، پورو ممانسا (पूर्व-मीमांसा)، اتر ممانسا (उत्तर-मीमांसा)۔ پورو اور اتر ممانسا کو ملا کر ویدانت (वैदांत) بھی کہتے ہیں، یعنی ویدوں کا 'انت' خاتمہ یا خلاصہ۔

ان تمام صحائف مذہبیہ اور تصنیفات عالیہ کے بعد پرانوں (पुराणों) کی تخلیق کا زمانہ آتا ہے جو لگ بھگ اس وقت لکھے گئے جب بدھ مت اور جین مت سے

مقابلے کے لیے ہندو مذہب تجدید اور احیا کے دور سے گزر رہا تھا اور ویدوں کی رسوم پرستی اور برہمنیت اور اپنشدوں کی تجریدیت اور ماورائیت کی فکری پیچیدگی سے ہٹ کر ہندو مذہب کو اوتاروں کے دلکش عقیدے اور بھگتی یوگ (भक्ति युग) یعنی طریق عشق کی عوامی مقبولیت سے فائدہ اٹھانے کی ضرورت تھی۔

ہندوؤں کے دو مشہور و معروف رزمیہ کاویوں یعنی رامائن (रामायण) اور مہابھارت (महाभारत) کی بنیاد بھی اوتاروں ہی کے عقیدے پر ہے، یعنی رامائن کا مرکزی کردار وشنو (विष्णु) کے آٹھویں اوتار رام چندر اور مہابھارت کا مرکزی کردار وشنو کے نویں اوتار کرشن (कृष्ण) ہیں۔ مہابھارت کا زمانہ تصنیف اگرچہ مسیح سے پانچ سو سال پہلے بتایا جاتا ہے لیکن مہابھارت کے تمام حصے جو دو لاکھ بیس ہزار مصرعوں پر مشمل ہیں کسی ایک زمانے یا ایک شاعر کے لکھے ہوئے نہیں۔ بالخصوص گیتا جو مہابھارت ہی کا حصہ ہے، جیسے کہ پہلے اشارہ کیا گیا، اصل رزمیہ کے بہت بعد دوسری یا تیسری صدی مسیح میں لکھی گئی اور رزمیہ کاویہ (काव्य) میں اس مقام پر جوڑ دی گئی جہاں کوروؤں اور پانڈوؤں میں جنگ شروع ہونے سے پہلے صف آرائی کا منظر ہے اور ارجن جو پانڈو بھائیوں میں سب سے زیادہ دلیر اور بہادر ہے، سلطنت و حکومت کی خاطر ہتھیار اٹھانے اور اپنے عزیزوں اور رشتہ داروں کے خون سے ہاتھ رنگنے کے لیے تیار نہیں، دونوں طرف کی صفوں میں اپنوں ہی کو دیکھ کر وہ زبرست ذہنی الجھن میں گرفتار ہوجاتا ہے۔ کرشن جو کوروؤں اور پانڈوؤں دونوں کے عزیز تھے اور جنھوں نے اس جنگ میں کسی بھی طرف حصہ لینے سے انکار کردیا تھا اور صرف ارجن کی رتھ بانی کی ذمہ داری قبول کی تھی، وہ اس نازک موقع پر ارجن کی رہنمائی کرتے ہیں اور اس کی ذہنی الجھنوں کو دور کرنے کے لیے حیات و کائنات کے اسرار و رموز اور انسانی زندگی کی اصلیت و ماہیت اور انسانی عمل (کرم कर्म) کی نوعیت سے متعلق گفتگو کرتے ہیں۔ گیتا کرشن جی کے انھیں اقوال کا مجموعہ ہے۔

گیتا گیت سے مشتق ہے یعنی نغمہ، صحیفے کا پورا نام بھگود گیتا (भगवद्गीता) ہے

یعنی ''نغمۂ الٰہی''۔ پوری کتاب مکالمے کے انداز میں منظوم لکھی گئی ہے اور کرشن کا خطاب ارجن سے ہے۔ سنسکرت علما کا خیال ہے کہ گیتا کا خالق کوئی ایسا عالم شخص ہے جس کا وشنو مت میں اعتقاد ہوگا لیکن وہ اپنے مت (مسلک) کی ادعائیت کا شکار نہیں تھا بلکہ کھلے ذہن کا ایک مفکر اور فلسفہ داں تھا۔ گیتا سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ اس کا خالق ہندستانی فکر و فلسفے کی پوری روایت اور چھوٹی و بستانوں سے گہری واقفیت رکھتا ہے اور خاص طور پر ویدانت سے۔ یہی وجہ ہے کہ گیتا میں اگرچہ ہندوؤں کے تمام فلسفوں کا ذکر ہے لیکن ویدانت کو مرکزیت حاصل ہے۔

ہندو فکر کی رُو سے معرفت حق کے تین مسلک ہیں: گیان یوگ (ज्ञानयोग) یعنی طریقِ علم، کرم یوگ (कर्मयोग) یعنی طریقِ عمل اور بھگتی یوگ (भक्तियोग) یعنی طریقِ عشق۔ گیتا میں ان تینوں کی وضاحت ملتی ہے اور تینوں مسلکوں کے ارادت مند گیتا کی تعلیمات کی مدد سے اپنے اپنے مسلک کی توثیق کرسکتے ہیں۔ گیتا کی مقبولیت کا ایک بڑا راز یہی ہے کہ اس میں ہندستانی فکر و فلسفے کے تمام سلسلوں کی وسعت موجود ہے اور اس کے ساتھ ساتھ ان سب کو ایک ہی کلیے کے تحت لاکر ان میں فکری وحدت پیدا کرنے کی کوشش بھی کی گئی ہے اور ایک مربوط نظریۂ حیات و کائنات پیش کیا گیا ہے۔

پچھلی ایک صدی میں جب جب ہندوستان میں قومی احساس پیدا کرنے اور معاشرے کی معطل قوتوں کو بیدار کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی تو متعدد ہندو مفکروں اور رہنماؤں کو مذہبی صحیفوں میں سب سے زیادہ مدد گیتا ہی سے ملی۔ گیتا کی کئی نئی تفسیریں تحریک آزادی کے زمانے میں لکھی گئیں، جن میں لوکمانیہ تلک، آروبندو گھوش، رادھا کرشنن اور گاندھی جی کی شرحیں خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ گیتا میں گیان یوگ اور بھگتی یوگ کی تلقین بھی ملتی ہے، اور ان مسلکوں کے پیرو بھی اپنے اپنے عقیدوں کی وضاحت میں گیتا سے مدد لیتے رہے ہیں، لیکن جدید دور میں گیتا کی تفسیروں میں سب سے زیادہ زور کرم یعنی عمل پر دیا گیا ہے۔ اس کی

ایک وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ مغربی سامراج سے ٹکر لینے اور پس ماندہ اور استحصال کا شکار معاشرے کو آمادۂ پیکار کرنے کے لیے یا ایشیا اور افریقہ کے ابھرتے ہوئے معاشروں میں نئے انسان کو مستقبل کی بشارت دینے کے لیے گیتا کے پیغامِ عمل کی بازیافت کرنے اور اس پر زیادہ سے زیادہ زور دینے کی ضرورت تھی۔ لوکمانیہ تلک، اروبندو گھوش، رادھا کرشنن اور گاندھی جی کی شرحوں نے اپنے اپنے فرق کے ساتھ یہی کام سرانجام دیا۔*

(1990)

○

* اردو میں گیتا کے متعدد تراجم اور شرحیں شائع ہوتی رہی ہیں جن کی تفصیل ڈاکٹر محمد عزیز کی کتاب 'اسلام کے علاوہ مذاہب کی ترویج میں اردو کا حصہ' اور ڈاکٹر اجے مالوی کی حالیہ مبسوط تحقیقی کتاب 'اردو میں ہندو دھرم (الٰہ آباد، 2000)' میں دیکھی جاسکتی ہے۔ ڈاکٹر اجے مالوی نے اردو میں گیتا کے 82 ترجموں کی نشاندہی کی ہے۔ آزادی سے قبل شمال مغربی ہندوستان میں خواجہ دل محمد کی گیتا کو خاصی شہرت حاصل تھی جو 'دل کی گیتا' کہلاتی تھی۔ اسی طرح منشی رام سہائے تمنا اور منور لکھنوی کی منظوم گیتائیں بھی بہت مقبول و مشہور تھیں۔ بنواری داس شعلہ کی 'برج' چھب' اور 'بزم برندابن' جو کرشن جی کے بارے میں نہایت عمدہ منظومات تھیں، اور خواجہ حسن نظامی کی اتحاد پرور کتاب 'کرشن جیون' کسی زمانے میں بہت مقبول تھیں اور بار بار شائع ہوتی رہیں۔

اردو غزل میں کرشن اور متعلقات کرشن کے لیے دیکھیے، 'اردو غزل اور ہندستانی ذہن و تہذیب'، گوپی چند نارنگ (دہلی 2002)، ص 305-313۔

دبستانِ دہلی اور لکھنؤ کی بحث

'دو ادبی اسکول' علی جواد زیدی کا تازہ ترین کارنامہ ہے۔ وہ انتھک کام کرنے والوں میں سے ہیں جو فرائض منصبی کے ساتھ ساتھ علمی کاموں کے لیے بھی وقت نکال لیتے ہیں۔ ان کی متعدد کتابیں شائع ہو چکی ہیں، اور ان کا کام عزت کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ 'دوادبی اسکول' میں انھوں نے لکھنؤ اور دہلی کے دبستانوں کی تقسیم کے خلاف آواز اٹھائی ہے۔ ان کا بیان ہے کہ لکھنؤ اور دہلی کی تفریق مفروضہ ہے، اور اسے بڑھا چڑھا کر دو دبستانوں کا مرتبہ دے دیا گیا ہے۔ زیرنظر کتاب کی تحریک عندلیب شادانی کے مضمون 'لکھنوی شاعری کی خصوصیتیں' اور شعر الہند میں عبدالسلام ندوی کے بیانات سے ہوئی جن کا جواب بڑھتے بڑھتے پوری کتاب بن گیا ہے۔ ان دونوں نے ہر خصوصیت کا ذکر کرتے ہوئے مثال کے طور پر دو دو چار چار شعر پیش کیے تھے۔ زیدی صاحب نے ان سے کہیں زیادہ دہلوی شعرا کے کلام کے نمونے دے کر یہ دکھایا ہے کہ وہ خصوصیتیں شعرائے دہلی کے یہاں بھی موجود ہیں اور انھیں کسی طرح شعرائے لکھنؤ سے مخصوص نہیں کیا جاسکتا۔ کتاب کے پہلے باب میں زیدی صاحب نے دہلی اور لکھنؤ کی شہری نوک جھوک اور ان کی تمدنی ترقی اور سماجی حیثیت اور شعرا کے ان شہروں سے تعلقات سے بحث کی ہے اور دکھایا ہے کہ دہلی اور لکھنؤ ایک ہی تصویر کے دو روپ تھے۔ یہ حصہ گویا مقدمہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ لکھنؤ اور دہلی کے شاعروں کے نقطۂ نظر کا سب سے بڑا فرق بقول زیدی صاحب عندلیب شادانی نے یہ بتایا تھا کہ لکھنؤ کے شاعر نسوانی حسن پر ریجھے ہوئے

تھے اور دہلوی شعرا امردوں کی سادہ روئی پر۔ زیدی صاحب نے اس کی تردید کی ہے اور بتایا ہے کہ عشق و حسن کے معاملے میں دونوں شہر فطری اور روایتی رجحانوں کے حامل رہے ہیں۔ یہ حصہ کتاب کی جان ہے۔ اس میں ہم عصر تاریخوں اور تذکروں کے حوالوں سے بتایا گیا ہے کہ شعرائے دہلی کا محبوب کون ہے اور بادشاہوں، وزیروں اور امیروں کی حالت اس بارے میں کیا تھی۔ بعض شاعروں کی عاشقی کی داستانوں کا ذکر بھی اس میں آ گیا ہے۔ اس کے علاوہ تصورِ عشق، جوانی، عشق و شاعری وغیرہ عنوانات کے تحت زیدی صاحب نے خاصا اہم مواد جمع کر دیا ہے، نیز دہلی کے معشوق پردہ دار سے لے کر رقص و سرود اور بت جلوہ فروش تک ہر شئے پر پوری روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس کے بعد کئی ابواب دہلی کی عورتوں کے لباس، زیور، سامان آرائش اور سراپا پر صرف کیے گئے ہیں۔ آخر میں چند اور مشترک خصوصیات کا ذکر ہے جس سے مصنف نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ہر خصوصیت دونوں ہی شہروں کی شاعری میں پائی جاتی ہے اور ایک خصوصیت بھی ایسی نہیں ہے جو بے شرکت غیرے لکھنؤ یا دہلی کے ادیبوں اور شاعروں کی ملکیت یا اجارہ داری ہو۔ دوسرے لفظوں میں ''کوئی ادبی یا شعری اسکول ایسا نہیں جسے دہلی یا لکھنؤ کے سر تھوپا جا سکے۔''

عندلیب شادانی پر زیدی صاحب کو سب سے بڑا اعتراض یہ ہے کہ ان کا اندازِ بیان منفی ہے اور چند معایب گنوا کر وہ لکھنوی شاعری کو فروتر قرار دیتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ سیاسی اور سماجی عوامل کو پیش کیے بغیر عمومی خصوصیات اخذ کرتے ہوئے عندلیب شادانی نے جزئیات کو نظر انداز کر دیا تھا لیکن جس قطعیت اور منفی انداز بیان کا شکار وہ ہوئے، خود زیدی صاحب بھی ان کی تردید کرتے ہوئے اس سے بچ نہیں سکے۔ زیدی صاحب کی تحقیق عندلیب شادانی سے کئی گنا زیادہ ٹھوس اور معلوماتی ہے لیکن جس قطعیت کے ساتھ ان خصوصیات کو لکھنؤ سے وابستہ کیا گیا تھا اس سے کئی گنا زیادہ شدومد سے زیدی صاحب نے انھیں دہلی کے سر تھوپ دیا ہے، گویا جو

خصوصیات یہاں نہیں وہ وہاں بھی نہیں، جو معائب یہاں تھے وہ وہاں بھی تھے گویا ایک کی آنکھ کا شہتیر دوسرے کی آنکھ کا شہتیر بھی ہے، اس سے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ دونوں دبستان اور ان کی الگ الگ تقسیم غلط ہے۔ دراصل پرانی تنقید کی غلطی یہی تھی کہ اس نے دونوں دبستانوں کو خانوں میں بانٹ کر ایک کو سفید اور دوسرے کو سیاہ دکھایا تھا۔ زیدی صاحب نے سارا زورِ تحقیق اس پر صرف کر دیا ہے کہ یہ سیاہی دونوں جگہ ہے، یہ اندازِ نظر مانع تو ہے جامع نہیں۔ خود زیدی صاحب کو بھی اس کا احساس ہے۔ ان کا بیان ہے کہ ''میری کتاب کی نوعیت سراسر جوابی ہے،'' اور اس جواب کی لے کو انھوں نے اتنا بلند ہو جانے دیا ہے کہ اس سے بہ آسانی غلط نتائج نکل آئے ہیں، یعنی وہ یہ دعویٰ کرنے پر مجبور ہو گئے ہیں کہ دبستانوں کی تقسیم ہی سرے سے غلط ہے اور ان میں بالکل کوئی فرق ہی نہیں۔ مجھے یہ بات تسلیم کرنے میں تامل نہیں کہ ایک کے معائب دوسرے کے ہاں بھی (تلاش کرنے پر) نظر آجاتے ہیں، لیکن دونوں کو بالکل ایک جیسا قرار دینے سے پہلے یہ بھی تو دیکھ لینا چاہیے کہ کیا دونوں کے قد و قامت چہرے مہرے اور زیبائی اور دلکشی میں بھی کوئی فرق نہیں۔ زیدی صاحب نے اگر اپنے اندازِ نظر میں جامع و مانع کی شان پیدا کر لی ہوتی (جس کے وہ ہر طرح سے اہل ہیں) تو جتنی محنت اور دل سوزی سے انھوں نے بیش قیمت تحقیقی مواد جمع کیا ہے اس سے بڑی آسانی سے وہ صحیح اور متوازن نتائج اخذ کر سکتے تھے۔

انھوں نے جگہ جگہ انشا (دریائے لطافت) منشی کریم الدین، محمد حسین آزاد اور حالی کو ہم خیال بتایا ہے کہ ان کی تحریروں میں دہلی اور لکھنؤ کے لسانی اتحاد کا ذکر ملتا ہے اور یہ کہ ان کے زمانے تک لکھنؤ اور دہلی کے دبستانوں کی تفریق نہ تھی، یہ ساری بلا بعد میں عبد السلام ندوی کی شعرالہند کی لائی ہوئی ہے۔ دریائے لطافت کا حوالہ دیتے ہوئے یہ بات نظر میں رہنی چاہیے کہ اس وقت ابھی لکھنؤ کے مرکز کی داغ بیل پڑنا شروع ہوئی تھی اور زبان نے کوئی واضح موڑ نہیں لیا تھا، ورنہ وہ شخص جو دہلی کے

ایک ایک محلّہ کے لسانی اختلاف کی نشاندہی کمال وضاحت سے کر سکتا ہے، وہ دہلوی اور لکھنوی اردو کے روز مرہ اور محاورہ کے فرق کو نظر انداز کر جاتا، یہ ممکن ہی نہیں۔ دہلوی اردو کھڑی کے اثر سے ایک کھردرا اور کھڑا لہجہ لیے ہوئے ہے، بعد میں یہی لہجہ لکھنؤ جا کر اودھی کے اثر سے ایک نئے لوچ اور نرمی سے آشنا ہوا۔ زیدی صاحب نے کریم الدین سے لے کر آزاد و حالی تک جتنے مآخذ گنوائے ہیں، دراصل ان سب سے اتنا مطلب لکھنؤ اور دہلی کی لسانی وحدت کا نہیں جتنا لسانی اختلاف کا نکلتا ہے۔
ان سب کو احساس تھا کہ دونوں جگہ کے لسانی و ادبی رنگ روپ میں کچھ نہ کچھ فرق ضرور موجود ہے، کہیں اس کا ذکر اصلاح زبان کے سلسلے میں آیا ہے، کہیں متروکات اور کہیں تذکیر و تانیث کے ضمن میں۔ زبان تو زبان، مواد اور اصناف و موضوعات کا جو فرق سامنے آنا شروع ہو گیا تھا، غالب کے زمانے تک اس کا احساس عام تھا۔ غالب سے لکھنوی معشوق کے کھڑے گھاٹ کپڑے دھلوانے کا جو لطیفہ منسوب ہے، محض بذلہ سنجی نہیں، بلکہ اسی حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اردو غزل میں عیاشی، لفاظی اور زوال کے جو آثار اس وقت پیدا ہو چکے تھے، غدر کے بعد ان کو ایک نئے دردانگیز پس منظر میں دیکھا جا سکتا تھا۔ نشاۃ ثانیہ کی کرن بنگال سے پھوٹی تھی، سرسید تحریک اردو کے علاقے میں جدید روشنی کے اس سیلاب نور کی پیغام بر تھی۔ قوم کی زبوں حالی، سیاسی اور اخلاقی پستی کے ساتھ ساتھ اس کے سرمایۂ شعر و ادب کا محاسبہ بھی ضروری تھا۔ چنانچہ غزل بھی اس محاسبہ سے بچ نہ سکتی تھی۔ غزل کا عالم اس وقت یہ تھا کہ لکھنوی اثرات کے تصرف میں تھی، اور اگرچہ رکاکت، ابتذال، عریانی، فحاشی، طول بیانی، تصنع، لفظ گری کے معائب دونوں جگہ تھے، لیکن لکھنوی شعرا کے ہاں ان کی حیثیت غالب رجحان کی تھی۔ غزل کی اصلاح کے لیے حالی نے مقدمۂ شعر و شاعری میں جو آواز اٹھائی اور غزل کے جس دفتر کو سنڈاس سے بدتر قرار دیا، اس کے لیے اگرچہ انھوں نے لکھنؤ کے دبستان کی اصطلاح استعمال نہیں کی، لیکن ان کا روئے سخن لکھنوی غزل ہی سے تھا۔ دونوں شہروں میں ادبی نوک جھوک تو پہلے سے

تھی ہی، بس اب حالی کے اعتراضات کے بعد کیا تھا، واضح طور پر دو خانے بن گئے، ایک سیاہ ایک سفید۔ عبدالسلام ندوی سے زیدی صاحب خواہ مخواہ خفا ہیں۔ ان بیچاروں نے تو محض ایک مسلمہ روایت کو اصطلاحی شکل دے دی اور عندلیب شادانی نے بس اتنا اضافہ مزید کر دیا کہ مسلمہ روایت کی عمومی خصوصیات گنوادیں۔ سب سے بڑا اعتراض تو زیدی صاحب کو ابواللیث صدیقی پر ہونا چاہیے جن کو انھوں نے بالکل معاف کر دیا ہے۔ لکھنؤ کے دبستان شاعری کی سب سے زیادہ بد خدمتی تو انھیں کی کتاب نے کی ہے۔ اس میں دبستان لکھنؤ کے عوامل اور محرکات کا ذکر نہ ہونے کے برابر ہے اور محض شاعروں کے تیسرے درجے کے تذکرے پر اکتفا کر لی گئی ہے۔

میرے نزدیک دونوں دبستانوں کے فرق پر آج بھی سب سے اچھی کتاب ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی کی 'دہلی کا دبستان شاعری' ہے۔ حیرت ہے کہ زیدی صاحب نے اس کتاب کے دہلویت والے ان حصوں کا یا تو ذکر ہی نہیں کیا یا ان سے سرسری گزر گئے ہیں جن میں ہاشمی صاحب نے دہلویت کو ایک 'افتاد ذہنی' یا 'مزاج شعری' سے تعبیر کیا ہے اور اس کا سماجی اور تہذیبی سلسلہ انھوں نے صوفیانہ باطنی قدروں اور ہند ایرانی معاشرت کی شائستگی، متانت، وضعداری اور رکھ رکھاؤ سے ملایا ہے۔ اس بات میں شاید ہی کسی کو کلام ہو کہ دونوں جگہ کے سیاسی حالات بے حد مختلف تھے، معاشی وسائل بھی مختلف تھے، بے شک امرا، وزرا، نواب زادے، شہزادے اور شاعر وہی تھے، لیکن مختلف تاریخی تہذیبی سماجی حالات کے اثر سے طبیعتوں کے انداز، پسند و ناپسند کے معیار اور ذہنی و جذباتی رویے متاثر ہوئے تھے، اور ان کا اثر شعر و ادب پر پڑنا لازمی تھا۔ اس حقیقت کو کون جھٹلا سکتا ہے کہ دہلی کی غزل میں غم کوشی، دل زدگی، جگر برشتگی درد و داغ، سوز و ساز، ہجر نصیبی اور فراق زدگی کی ایک خاص حزنیہ کیفیت ہے جس کا گہرا تعلق دہلی کے سیاسی زوال و انتشار اور بد حالی و ابتری سے ہے۔ جزوی اختلافات اور مستثنیات کہاں نہیں ہوتے، لیکن فیصلہ غالب رجحانات کی بنا پر کرنا پڑتا ہے۔ اگر دہلوی ایہام گوؤں کے ہاں صنائع ہے اور

داخلیت نہیں پائی جاتی یا شاہ نصیر اور ذوق کا کلام خارجیت کا رنگ لیے ہوئے ہے تو اس سے اس داخلیت یا دروں بینی پر کہاں حرف آتا ہے جو دہلی کے بیشتر شعرا کے ذہنی اور جذباتی مزاج کی نمائندگی کرتی ہے، نیز کیا یہ حقیقت نہیں کہ دہلی کی لے حُزنیہ ہے اور لکھنؤ کی طربیہ؟ یہ بات بھی تہذیبی معاشرتی اثرات کی طرف لے جاتی ہے کہ لکھنؤ کی آبادی میں شیعہ زیادہ تھے یا نہیں، لیکن کیا اس بات کی تردید ممکن ہے کہ دہلی میں تصوف کا غلبہ تھا اور لکھنؤ میں شیعیت کا؟ ورنہ کیا وجہ تھی کہ دہلی میں مرثیہ کو وہ فروغ حاصل نہ ہوا جو اسے لکھنؤ میں نصیب ہوا؟ یا یہ کہ لکھنؤ میں بیانیہ کے امکانات زیادہ تھے اور دہلی میں رمزیہ کے، تبھی تو علاوہ مرثیہ کے لکھنؤ میں مثنوی، واسوخت اور ریختی کی بھرپور روایت ملتی ہے، دہلی میں اس کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔ یہی بات داستان گوئی کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔ غرض اگر غزل میں کور دبتی ہے تو مثنوی، مرثیہ اور داستان میں لکھنؤ کا پلڑا بھاری ہی نہیں بہت بھاری ہے، یعنی ان اصناف کے تمام شاہکار لکھنؤ کی ذہنی فضا میں ہی وجود میں آئے۔ غرض یہ اور ایسے بہت سے نکات کا جواب یک طرفہ تنقید نہیں دے سکتی۔

ہماری بدنصیبی جیسا کہ میں اوپر لکھ چکا ہوں، یہ ہے کہ ہم نے دونوں دبستانوں کو سیاہ اور سفید کے خانوں میں بانٹ دیا تھا اور یہ بات کم و بیش آج تک چلی آتی ہے۔ علی جواد زیدی صاحب کی کتاب کو اس رجحان کے خلاف ردِعمل کی حیثیت سے دیکھنا چاہیے۔ دونوں جگہ کے شاعروں کی افتادِ ذہنی اور شعری رویہ میں جو فرق ہے، میں اس کا قائل ہوں، اگرچہ اس بات کا قائل نہیں کہ ایک جگہ کی شاعری معائب کا پلندہ ہے اور دوسری جگہ کی شاعری محاسن کا مجموعہ۔ اس لحاظ سے زیدی صاحب نے جس طرح پرانی تنقید کے بعض فیصلوں کو چیلنج کیا ہے اس کے لیے وہ لائق مبارک باد ہیں۔ اس کتاب کی اہمیت اس میں ہے کہ اس کی اشاعت سے اس مسئلہ پر نئے سرے سے غور و فکر کی راہیں کھلیں گی اور پرانے تنقیدی فیصلوں پر نظرِ ثانی کی ضرورت محسوس ہوگی، اور جیسا کہ اب تک سمجھا جاتا تھا ایک جگہ صرف خامیاں ہی

خامیاں ہیں اور دوسری جگہ صرف خوبیاں ہی خوبیاں، یہ بات صحیح نہیں۔ دونوں دبستانوں کی اپنی اپنی ادبی خصوصیات ہیں اور ان کی اہمیت اپنی اپنی جگہ مسلم ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ اس اہمیت کو سیاہ اور سفید کے خانوں میں بانٹے بغیر معروضی انداز سے پورے تناظر میں مربوط طور پر پیش کیا جائے تاکہ پوری اور سچی تصویر سامنے آسکے، غالب کی طرفداری اپنی جگہ، سخن فہمی بھی ضروری ہے۔

(آجکل، دہلی 1964)

سید محی الدین قادری زور

یہ فلکِ بے پیر کیسے کیسے رنگ بدلتا ہے اور زمانہ کتنی جلدی گزر جاتا ہے۔ ابھی کل کی بات ہے کہ اردو دانوں کے نزدیک دکن بغیر ڈاکٹر زور کے اور ڈاکٹر زور بغیر دکن کے ادھوری سچائیاں تھیں۔ اردو اور دکنیات زور صاحب کا اوڑھنا بچھونا تھا۔ ان کی ایک ایک سانس اردو کے لیے وقف تھی اور انھوں نے پوری زندگی اردو کی خدمت میں کھپا دی اگر تیسری سے چھٹی دہائی تک اردو کی سماجی اور علمی زندگی کی تاریخ مرتب کی جائے تو زور مرحوم کے جذبے کی آنچ قدم قدم پر محسوس کی جاسکے گی۔ اٹھتے بیٹھتے، سوتے جاگتے انھیں اگر کسی چیز کا خیال تھا تو اردو کا۔ مقصد سے ایسی والہانہ وابستگی کم ہی لوگوں میں نظر آتی ہے۔ ویسے اعتراض کرنے والوں کی زبان کس نے روکی ہے۔ اعتراض تو اعتراف کی آبرو ہے ہی! انسان ہم سب ہیں اور فرشتہ ہم میں کوئی نہیں اور اگر کسی کو دعویٰ اپنے فرشتہ ہونے کا ہے تو پھر اس کے لیے فخر و ناز کا محل نہیں، کیونکہ انسان ہونے کی سعادت تو بہر حال اُسے حاصل ہی نہیں۔ یہ بات تو انسان ہی کے حصے میں آئی ہے کہ وہ 'مجموعہ اضداد' ہے، بھلائی اور برائی کا، خوبی و خامی کا اور زور اور کمزوری کا! بڑے سے بڑے ادیب و مصنف کا اگر نفسیاتی تجزیہ کیا جائے تو وہ بھی یا تو مالی منفعت کے لیے کام کرتا ہوا ملے گا یا جاہ و منصب کے لیے اور اگر کسی نے بڑا تیر مارا تو اور مصلحتوں کے دروازے بند بھی کر لیے تو یا تو وہ اپنی محرومیوں کا بدلہ دوسروں سے لیتا ہوا نظر آئے گا، یا تعریف و تحسین اور شہرت کی زلفِ گرہ گیر سے کھیلتا ہوا نظر آئے گا۔ انھیں کمزوریوں میں

بشریت کی شان ہے۔ لیکن انسانی کوتاہیوں کے 'باوصف' اگر کوئی علمی سطح پر قدیم ادبی جواہر پاروں کی بازیافت کرے اور تاریخِ قدیم و جدید کی کڑیاں ملانے میں مدد دے یا خدمتِ زبان کی سطح پر زبان کی نشر و اشاعت کے دائرے کو وسیع کرے اور زبان سے محبت کے جذبے کو عام کرے، تو اس کے وجود کو اس کی زبان کے لیے قابلِ فخر قرار دینا ہی پڑے گا۔ ڈاکٹر زور کے کارناموں کی بنیادی نوعیت یہی ہے۔ انھوں نے بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں قلم سنبھالا تھا۔ اردو میں شاعروں کی کمی نہ اس وقت تھی، نہ اب ہے۔ لیکن سنجیدہ علمی و ادبی کام کرنے والے، اس وقت کتنے تھے اور آج کتنے ہیں، اس فرق کو جان لینا ہی زور صاحب کی خدمات کا اعتراف کرنا ہے۔ یہ تعداد اب بھی زیادہ نہیں اور شاید کبھی زیادہ نہ ہوسکے۔ قحط الرجال کا ماتم ہر دور میں رہا ہے، فطرت کی فیاضیوں کی ایک ادنیٰ مثال یہ بھی ہے کہ علم کے مقابلے میں جہالت کا دائرہ ہمیشہ وسیع تر ہی رکھا گیا ہے۔ پھر بھی اس میں کلام نہیں کہ حیدرآباد کی ادبی زندگی میں پچھلی نصف صدی میں بعض اہم تبدیلیاں ہوئی ہیں۔ حیدرآباد کے موجودہ لکھنے والوں کی خاصی بڑی تعداد (بشمول شعرا کے) زور صاحب کی تربیت یافتہ ہے۔ جو ان کے تربیت یافتہ نہیں، وہ بھی زور صاحب کی تصانیف یا اُن کی شخصیت سے بالواسطہ یا بلاواسطہ کسی نہ کسی طور ضرور متاثر رہے ہیں:

آہ کس انداز سے گزرا بیاباں سے کہ میر
جی ہر ایک چیز کا اس صید افگن میں رہا

دکنیات پر باقاعدہ کام کی ابتدا تیسری دہائی کے شروع میں مولوی عبدالحق کی تحریروں سے ہوئی تھی، اس وقت یہ کون جانتا تھا کہ یہ کام دراصل دکنیوں سے ہی انجام پائے گا۔ محی الدین اس وقت بی اے میں وحیدالدین سلیم سے درس لیا کرتے تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ نئی دریافتوں کے نقش اُن کے حساس ذہن نے نہایت تیزی سے قبول کرنا شروع کردیے اور فارغ التحصیل ہونے کے بعد چند ہی برسوں میں دکنی سرمائے کا بڑا حصہ ان کی اور ان کے ساتھیوں کی کوششوں سے شائع ہونا شروع

ہوگیا۔ یہ ہر شخص جانتا ہے کہ 'زور' صاحب کے نام (محی الدین قادری) سے اُن کا تخلص زیادہ مشہور تھا۔ یہ بات تو شاید اُن کا کوئی ہم عمر ہی بتاسکے کہ بچپن میں انھیں کس محرومی کا شدید احساس رہا۔ لیکن اتنا ظاہر ہے کہ طالب علمی کے زمانے میں جب وہ شمالی ہندوستان والوں سے اپنے زمانے کے دکنیوں کا مقابلہ کرتے ہوں گے تو انھیں دکنیوں کی کوتاہ قلمی یا کم مائیگی بُری طرح کھٹکتی ہوگی۔ چنانچہ اس کا ردِعمل طالب علمی ہی کے زمانے میں جوشِ نمو کی صورت میں ظاہر ہوا، اور 'روحِ تنقید' کے مصنف کی حیثیت سے وہ ادبی اُفق پر ایک روشن ستارے کی طرح چمکنے لگے۔ اس کے بعد انھوں نے زبردست خوداعتمادی سے کام لیا اور تصنیف و تالیف میں اس طرح جٹ گئے کہ کتاب پر کتاب شائع ہوتی چلی گئی۔ ان کی تحریروں سے ان کے ذوقِ عمل، کام کی دھن اور اردو سے بے انتہا محبت کا پتہ چلتا ہے۔ انھیں اس بات کا بھی شدید احساس تھا کہ شمالی ہندوستان والوں کے فطری احساسِ برتری کی بنا پر اردو کی ادبی تاریخ میں اور ہندوستان کی تہذیبی تاریخ میں دکن کے کارناموں کو ان کا جائز مقام دلانا فرد واحد کا کام نہیں، اس کے لیے ایک جماعت کی، ایک تحریک کی ضرورت ہے۔ چنانچہ وہ جرأتِ رندانہ سے آگے بڑھے، انھوں نے ادارے بنائے، انجمنوں کی بنیاد ڈالی، شبینہ مدرسے قائم کیے، رؤسا کے سامنے گڑگڑائے، دوستوں سے مدد لی، شاگردوں کو پکڑا، خود لکھا، دوسروں سے لکھوایا۔ غرض جو بھی ملتا گیا، وہ اُسے کچھ نہ کچھ بنانے کی کوشش کرتے گئے۔ زور صاحب کی ایک خوبی یا خامی یہ تھی کہ ہر شخص کو جوہرِ قابل سمجھ لیتے۔ خوبی اس لیے کہ اس سے اردو کا پرچم لہراتے رہنے میں مدد ملی اور خامی اس لیے کہ وہ اپنی قوتوں کو مجتمع نہ کرسکے۔ انھیں جہاں امید کی ہلکی سی کرن بھی نظر آتی، ریجھ جاتے، ہر چنگاری کو شعلہ بنادینے کی فکر کرتے، ادارۂ ادبیات اردو کی مطبوعات اس کی بہترین مثال ہیں۔ میں نے ایک بار اُن سے معلوم کرنا چاہا کہ آپ نے اپنے معیار کی ترازو کو اتنا ڈھیلا کیوں چھوڑ دیا ہے؟ کہنے لگے: ہیرے سنگریزوں ہی سے تو ملتے ہیں۔ لیکن شاید انھوں نے اس

بات کو ہمیشہ نظرانداز کر دیا کہ ہر سنگریزہ ہیرا نہیں ہوتا۔

زور صاحب کا خیال تھا کہ اہلِ دکن نااہل نہیں، کاہل ہیں۔ جب کسی کو نصیحت کرتے کہتے :

درختِ کاہلی کفر آورد بار

اُن کے حلقہ ادارت میں آنے کی شرط یہی تھی کہ انسان پہلے ہی قدم پر مجنوں ہو جائے۔ ڈاکٹر حفیظ قتیل سے ان کی طالب علمی کے زمانے میں انھوں نے ایک بار کہا تھا :

> ''بیوقوف صاحب! کوئی قلم اٹھاتے ہی نوبل پرائز ہولڈر نہیں بن جاتا۔ برسوں قلم گھسنا پڑتا ہے، تب کہیں ایک معیار پیدا ہوتا ہے۔ مگر یہ بات ہم دکنیوں کی سمجھ میں نہیں آتی۔ وہ چاہتے ہیں کہ لکھیں گے تو معرکے کتاب لکھیں گے ورنہ نہیں لکھیں گے۔ نتیجتاً اسی طرح گمنام مرجاتے ہیں۔''

جس خلوص و محبت اور نیک نیتی سے وہ لوگوں کی ہمت افزائی کرتے تھے، وہ ہرلحاظ سے قابلِ قدر ہے۔ اور ماتم اسی بات کا ہے کہ اب ایسے استاد کہاں پیدا ہوں گے!

زور صاحب کا سلسلۂ نسب حضرت سید شاہ علی سانگڑے سلطان سے ملتا ہے۔ صوفیانہ روایتیں انھیں ورثے میں ملی تھیں ''سینۂ بے کینہ'' رکھتے تھے اور رواداری اور اخلاص و اخوت کا پیکر تھے۔ وہ ان لوگوں میں سے تھے جو اس اصول کو ایمان بنا لیتے تھے۔

از ہزاراں کعبہ یک دل بہتر است

دہلی اور اترپردیش کے مقابلے میں دکن کی سماجی زندگی، باہمی یگانگت اور تہذیبی اشتراک کی بہتر مثال پیش کرتی ہے۔ ڈاکٹر زور دکن کی ان اتحاد پسندانہ روایتوں کے رمز شناس تھے اور ان کے فروغ کے لیے دل و جان سے کوشاں رہتے تھے۔ محمد قلی قطب شاہ سے ان کی نسبِ ذہنی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اپنے وطن سے،

مقامی معاشرت سے اور مشترکہ تہذیبی سرمائے سے انھیں گہری محبت تھی۔ بڑے صاف گو 'کھرتل' قسم کے انسان تھے، جو دل میں ہوتا تھا بے باکی سے زبان پر لے آتے تھے۔ میں نے انھیں دوسروں کی نجی باتیں کرتے اور چٹکیاں لیتے بھی دیکھا ہے۔ لیکن مذہب یا عقیدے کی بنا پر انھوں نے کبھی کسی پر چوٹ نہیں کی۔ وہ سرے سے دل میں ایسا کوئی چور رکھتے نہ تھے۔ آئندہ کا نقاد جب ان کی ادبی اور تاریخی تحریروں کو موجودہ زمانے کی تحریکوں کے پس منظر میں دیکھے گا تو محسوس کرے گا کہ سماجی تعلقات کو خوشگوار بنائے رکھنے میں بھی ان کی خدمات لائقِ رشک رہی ہیں۔ پولیس ایکشن کے بعد حیدرآباد کی زندگی میں کیسا انقلاب آیا، اس کا ذکر کرتے ہوئے زور صاحب نے کہا تھا:

> ''تقسیم ہند اور انقلابِ حیدرآباد کے بعد اردو والوں کی ضروریات اور حالات میں جو تبدیلی آئی ہے، اس کے باعث کام کرنے کے مواقع اور میدان بدل گئے ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پھر از سرِ نو جدوجہد کرنے کی ضرورت ہے۔ طوفان اور ہنگامہ آرائی کے آثار نمایاں ہیں۔ کام کرنے کا یہی تو اصل وقت ہے۔''

اس کے بعد اردو پر کیا کچھ گزری اور مشترکہ تہذیبی عناصر پر کیا کچھ گزر سکتی تھی، اس کا تصور مشکل نہیں۔ آزادی کے بعد سے پورا ہندوستان احیا پرستی کا شکار ہے اور فرقہ واریت، صوبائیت اور لسانی تعصب جگہ جگہ اپنی انتہا پر پہنچ گیا ہے۔ لیکن کیا وجہ ہے کہ حیدرآباد کی سماجی زندگی خود کو ان زہریلی ہواؤں کے اثر سے محفوظ رکھنے میں ایک حد تک کامیاب رہی ہے۔ 'ایک حد تک' کا اضافہ اس لیے کیا گیا کہ کلیتًا تو ہندوستان کا کوئی گوشہ ان اثرات سے بری نہیں۔ حیدرآباد میں بھاگ نگر کی بحث، اس کی ادنیٰ سی مثال ہے۔ لیکن اس کے باوجود مجموعی طور پر حیدرآباد کے عوام کو آج بھی اپنے اس مشترکہ ماضی کا احساس ہے، جس نے مذہب و ملت کی بنا پر ایک دوسرے سے نفرت کا درس نہیں دیا تھا۔ بلکہ سماجی رابطوں کی بدولت سب کو

قومیت کے ایک ہی رشتے میں پرو دیا ہے۔ ماضی کے اس قابلِ فخر سرمائے سے لوگوں کو روشناس کرانے اور قدیم دور کی صالح روایتوں کو حال کے تقاضوں کی روشنی میں پرکھنے کے کام میں یوں تو کئی حضرات کی کوششیں شامل رہی ہیں۔ لیکن جو شخص ان کاموں میں پیش پیش رہا، وہ ڈاکٹر زور ہی تھے۔ آزادی سے پہلے انھیں طعنے دیے جاتے تھے کہ وہ سلاطینِ آصفیہ سے منہ موڑ کر قطب شاہیوں کی مدح گستری کررہے ہیں۔ آزادی کے بعد بعض کوتاہ بیں انھیں حیدرآباد کی اسلامی تاریخ کا پرستار سمجھتے تھے، لیکن انھوں نے ہمت نہیں ہاری، اور وہی کرتے رہے جسے انھوں نے ضروری خیال کیا۔ اگر یہ کہا جائے کہ انھوں نے یومِ محمد قلی قطب شاہ کی تقریبیں منعقد کیں، جلسے کرائے، جلوس نکالے، نمائشیں کرائیں، مقالے پڑھوائے، مضمون چھاپے، کتبے لگوائے یا روشنی کے انتظام کیے، تو یہ سب چھوٹی چھوٹی باتیں ہوں گی، اصل چیز تو یہ ہے کہ انھوں نے قدیم دکنی کلچر کی انسان دوستی کے پیغام کو عام کیا اور قطب شاہی تمدن کے اصلی روپ کو اس خوبی سے پیش کیا ہے کہ پورا آندھرا پردیش اپنی اس مشترکہ میراث پر فخر کرنے لگا۔ تاریخ کے ایک نازک موڑ پر ڈاکٹر زور کا یہ ایک ایسا کارنامہ ہے جس کی جتنی تعریف کی جائے کم ہے۔

میرے اور زور صاحب کے تعلقات کی ابتدا خط و کتابت کے ذریعے ہوئی۔ وہ میرے پی ایچ ڈی کے ممتحن تھے۔ میرا مقالہ پڑھنے کے بعد ابھی نتیجے کا اعلان نہیں ہوا تھا کہ انھوں نے حوصلہ افزائی کا خط لکھا اور دل کھول کر داد دی۔ اس کے بعد دکنیات کے بارے میں جو کچھ معلوم کرنا ہوتا، میں انھیں سے رجوع ہوتا۔ ایک بار جب تعلقات قائم ہوگئے تو جب بھی دہلی آتے تو ملاقات ضرور ہوتی۔ اس وضعداری میں آخری وقت تک فرق نہیں آیا۔ ان کا قیام زیادہ تر حیدرآباد ہاؤس میں ہوتا۔ جب بھی آتے زیادہ تر وقت ساتھ گزرتا۔ وزارت کے کاموں سے لے کر جن پتھ کی جلوہ سامانیوں تک ہر موضوع پر گفتگو ہوتی اور نہایت مزے کی!

ان کے اکثر ملنے والوں نے لکھا ہے کہ زور صاحب چائے خوب پلاتے ہیں،

پاندان ساتھ رکھتے ہیں لیکن پان خود کھاتے ہیں، دوسروں کو نہیں کھلاتے، پلکوں سے پائی تو نہیں اُٹھاتے لیکن خرچ کی کڑی نگرانی ضرور کرتے ہیں۔ اگر یہ سچ ہے تو بھی دہلی میں ان کا رویہ نسبتاً مختلف تھا۔ میں نے دیکھا وہ پان دوسروں کو بھی پیش کرتے تھے۔ کھانا یا تو کسی دوست کے یہاں ہوتا تھا یا میرے ساتھ کھایا کرتے تھے۔ میں ٹھہرا بے گھر، بے در آدمی، کبھی یہ توفیق نہ ہوئی کہ گھر لے جاکے ان کی ضیافت کا اہتمام کروں۔ ان کی نوابی کے پیشِ نظر میں ہمیشہ اپنے یہاں ''بوریا'' نہ ہونے کے احساس سے ہی مغلوب رہا۔ کھانا موتی محل، کناٹ پلیس یا جامع مسجد پر کھاتے تھے۔ بارہا میں نے یا میرے دوستوں نے بل ادا کرنے کی کوشش کی لیکن وہ خود ہی دام ادا کرنے میں مسرت محسوس کرتے تھے۔ یہی عالم دوسرے اخراجات کا تھا۔ کسی پر بوجھ نہ بنتے بلکہ فیاضانہ خرچ کرتے تھے۔

سال میں چار پانچ بار ان کا دہلی آنا ہوتا رہتا تھا۔ فراش خانہ سے پان ضرور خریدتے، بلی ماران میں سلیم شاہی جوتے دیکھتے، کباب انھیں جامع مسجد کے پسند تھے۔ بچوں کے لیے ٹکٹ اور مصور قاعدے کناٹ پلیس سے لیتے اور اگر فرصت ہوتی تو اردو بازار میں کتابیں بھی دیکھتے۔ میں نے بارہا محسوس کیا، دہلی کے سفر سے انھیں ایک طرح کی جذباتی آسودگی حاصل ہوتی تھی۔ سفر انھیں پسند تھا۔ ایک دن حیدرآباد کو واپس جاتے ہوئے نئی دہلی ریلوے اسٹیشن پر بیگم پٹودی سے ملاقات ہوگئی، بولیں: ''جب بھی آپ سے ملنا ہوتا ہے، اسٹیشن پر۔ حیدرآباد پہنچ بھی پاتے ہیں یا راستے ہی سے لوٹ آتے ہیں۔''

دہلی کی بے تکلف صحبتوں میں نہایت شگفتہ رہتے، ادھیڑ عمر کے نفسیاتی دباؤ کے لیے دہلی کا قیام Safety Valve کا کام دیتا ہوگا۔ وہ جی کھول کر ہنستے اور مذاق کرتے تھے۔ نئی دہلی میں ایک خاندان سے ان کے پرانے تعلقات تھے۔ اس خاندان کے ایک شخص کا اکثر تذکرہ رہتا۔ جب آتے فون پر اطلاع کرتے اور کسی نہ کسی طرح ملنے کا وقت نکال ہی لیتے۔ کبھی کبھار تحفے کی نوبت بھی آجاتی۔ ان کی

صورت و سیرت کا ذکر اشاروں میں کیا کرتے تھے۔ ایک دن دہلی کے دوستوں نے اصرار کیا کہ آخر یہ کیا پردہ داری ہے:

صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں

یا تو انھیں کسی موقع سے یہاں بلایئے یا پھر ہم خود ٹوہ لگالیں گے: اچھا اگر آپ اتنے ہی بے چین ہیں تو وہ آج ہمیں اسٹیشن پر چھوڑنے آئیں گی، اذنِ عام ہے۔ شام کو اسٹیشن پر بہت دیر انتظار رہا۔ کسی نے آنا تھا، نہ کوئی آیا۔ جب گاڑی چلنے لگی تو زور صاحب فاتحانہ انداز سے ہاتھ ہلاتے ہوئے غالب کا یہ شعر پڑھتے ہوئے سوار ہوگئے:

تھی خبر گرم کہ غالب کے اڑیں گے پرزے
دیکھنے ہم بھی گئے تھے پہ تماشہ نہ ہوا

کبھی کبھی ان سے لندن کا بھی تذکرہ رہتا۔ جس زمانے میں زور صاحب لندن میں تھے، اردو کے دو تین اور ادیب بھی وہیں تھے۔ قریب کے ایک ہوسٹل میں ایک غیر ملکی شہزادی بھی بسلسلۂ تعلیم مقیم تھیں۔ ان کے حسن و جوانی اور غمزہ و ادا کا بڑا شہرہ تھا۔ زور صاحب کے ایک دوست کسی اخبار سے اس کی تصویر کاٹ لائے اور گھنٹوں اُسے سامنے رکھ کر آہیں بھرا کرتے۔ بالآخر زور صاحب اور ان کے ایک ساتھی نے اس ملکۂ حسن کی طرف سے ایک جعلی خط ان مجنونِ ثانی کو لکھا کہ میاں تم عاشقِ صادق ہو، کیوں ناحق مجھے تڑپاتے ہو، فلاں دن فلاں جگہ آکر ملو۔ مقررہ وقت پر زور صاحب اور ان کے ساتھی بھی چھپتے چھپاتے وہاں پہنچے، دیکھا تو بہترین لباس پہنے، عطرِ مجموعہ لگائے:

دیوار سے لگے وہ تصویر سے کھڑے ہیں

اور اگر کوئی ہندستانی متوجہ کرنے کی کوشش کرتا ہے تو وہ نظر اٹھا کر بھی نہیں دیکھتے۔

دہلی یونیورسٹی کے ایک صاحب جب پہلی بار لندن گئے تو وہاں سے انھوں نے بلاؤز کے ایک خاص حیدرآبادی ریشمی کپڑے کی فرمائش کی۔ زور صاحب نے کپڑا

بھجوادیا۔ چند سال بعد جب دہلی میں ان صاحب سے ملاقات ہوئی تو بغلی گیر ہوتے ہی ان سے پوچھا:

''کیوں صاحب! وہ کپڑا آپ کی محبوبہ کو پسند آیا تھا کیا؟''

اُدھر اُن صاحب کا یہ حال کہ کاٹو تو بدن میں لہو نہیں۔

زور صاحب باتیں ٹھیٹھ دکنی ترنگ میں کیا کرتے تھے۔ ایک بار ادارے کے کام سے ایک ایسے صاحب کے یہاں جانا ہوا جن کا شمار عمائدینِ علی گڑھ میں ہوتا ہے۔ ان کی سلیقہ شعار اور باوقار بیگم بھی فروکش تھیں۔ اتفاق سے ان کی دختر نیک اختر بھی جو اس زمانے میں مرانڈا ہاؤس کالج میں زیرِ تعلیم تھیں تشریف لے آئیں۔ چائے پر ساتھ رہا۔ جب ہم دونوں باہر آئے تو زور صاحب نے کہا:

''بھئی اولاد اور والدین میں کیسا کیسا فرق ہے، عجیب اتفاق ہے کہ ماں بیٹی کی بہ نسبت جوان نظر آتی ہے۔''

زور صاحب باغ و بہار انسان تھے۔ باتیں کرنے پر آتے تو محفل کو زعفران زار بنادیتے۔ ان میں ایک خوبی یہ تھی کہ نہ بے جا کسی سے مرعوب ہوتے، نہ مرعوب کرنے کی کوشش کرتے، تکبر، غرور اور خود پسندی انھیں چھو بھی نہ گئی تھی۔ 'انا و لاغیری' قسم کے لوگوں میں نہ تھے۔ ہر کسی سے برابر کا سلوک کرکے خوش ہوتے۔ پھولوں میں پھول اور کانٹوں میں کانٹا بن جاتے تھے۔

ان کے تصنیفی اور تالیفی کام کو دیکھا جائے تو حیرت ہوتی ہے کہ وہ ایسی بھرپور زندگی کیسے بسر کرلیتے تھے۔ حیدرآباد کی سوشل زندگی میں ان کا ایک خاص مقام تھا۔ جلسے، جلوس، مشاعرے، عرس، تقریبیں، دعوتیں، ملاقاتیں، کمیٹیاں، ہر کام کے لیے ان کے پاس وقت تھا۔ اس پر بھی ان کی تصنیفی رفتار میں کبھی فرق نہیں آیا۔ ان کے حیدرآباد کے دوستوں میں مشہور تھا کہ ان کی تازہ کتاب کسی نے پڑھی ہے، کسی نے نہیں کہ خبر ملتی کہ ان کی ایک اور تصنیف طباعت کے آخری مرحلے طے کررہی ہے۔ ایک صاحب نے تو یہاں تک کہا کہ زور صاحب جب سوتے ہیں تو صبح تکیے کے

ینچے سے نئی کتاب نکلتی ہے۔

زود نویسی اور بسیار نویسی نے نابغوں تک کو نقصان پہنچایا تو زور صاحب اس کے منفی اثرات سے کیسے بچ سکتے تھے، ان کی تصانیف کی تعداد پچاس کے لگ بھگ ہوگی۔ اس سے چار گنا تعداد ان کے متفرق مضامین کی ہے۔ ان کی نگارشات کے موضوعات کو سرسری نظر سے بھی دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ تنقید و تحقیق اور انشا و افسانے سے لے کر صوتیات و لسانیات اور تذکرہ نگاری اور تاریخ نویسی ہر چیز ان کی زد میں تھی۔ ان کی بعض تصانیف کو اولیات کا درجہ حاصل ہے اور بعض کو قبول عام کی سند بھی ملی۔ روحِ تنقید، ہندستانی لسانیات، سیرِ گولکنڈہ اور اردو کے اسالیبِ بیان کے چار چار پانچ پانچ ایڈیشن شائع ہوئے۔ یوں تو انھوں نے تقریباً ہر موضوع پر لکھا لیکن ان کے اصل کام کو دو شقوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ دکنیات اور لسانیات۔ دکنیات میں اردو شہ پارے، کلیاتِ محمد قلی قطب شاہ، داستانِ ادب حیدرآباد اور دکنی ادب کی تاریخ۔ ان کی ایسی تصانیف اور تالیفات ہیں جن کی اہمیت ہمیشہ باقی رہے گی۔ جیسے کہ پہلے لکھا جاچکا ہے۔ چونکہ انھوں نے یہ کام ایک نفسیاتی جوش اور ولولے سے شروع کیا تھا۔ کہیں کہیں علمی معروضیت کا دامن ہاتھ سے چھوٹ گیا ہے۔ اس کی مثالیں اردو شہ پارے پر محمود شیرانی کے اس تبصرے میں دیکھی جاسکتی ہیں جو اورینٹل کالج میگزین لاہور میں شائع ہوا تھا۔ اس کے باوجود زور صاحب دکنیت کے امام تھے اور اس سے متعلق انھوں نے ایسے بیش بہا مواد کا ڈھیر لگا دیا جس کی تاریخی و ادبی حیثیت مسلم ہے لسانیات سے متعلق انھوں نے جتنا بھی کام کیا وہ زمانۂ یوروپ کی یادگار ہے۔ ہندستانی صوتیات اور ہندستانی لسانیات لندن اور پیرس میں لکھی گئیں، اور اردو کے اسالیبِ بیان کا بیشتر حصہ بھی وہیں مکمل ہوا۔ اول الذکر دو کتابیں اپنی نوعیت کے اعتبار سے اردو میں سنگ میل کا درجہ رکھتی ہیں۔ اس کا سہرا ابتدائے شباب کی لگن اور انہماک کے سر باندھیے یا یوروپی یونیورسٹیوں کی اعلیٰ تعلیم کے یا گراہم بیلی اور جولیس بلاک جیسے بے مثل اساتذہ کی تربیت کے،

بہر حال یہ تسلیم کرنا ہی پڑے گا کہ زور صاحب کی یہ کتابیں اولیات میں سے ہیں اور ان کا تحقیقی پایہ بلند ہے۔ یہ اردو میں لسانیات کی پہلی باقاعدہ کتابیں ہیں اور نصف صدی گزر جانے کے بعد بھی Hindustani Phonetics کی افادیت میں زیادہ فرق نہیں آیا ہے۔ آج بھی لسانیات پر کام کرنے والا کوئی بھی شخص زور صاحب کے کام کو نظر انداز کر کے آگے نہیں بڑھ سکتا۔ زور صاحب اور پروفیسر محمود شیرانی نے تقریباً ایک ساتھ تقابلی لسانیات کی راہ دکھائی اور اردو کی ابتدا کے بارے میں پنجابی کی اہمیت پر زور دیا۔ پروفیسر محمود شیرانی کی تحقیقی ژرف نگاہی اور وسعت مطالعہ اپنی جگہ خوب ہیں، لیکن اردو کا رشتہ اپ بھرنش اور پراکرتوں کے ذریعے انڈک (سنسکرت) سے ملانے اور ہند آریائی زبان کے ساڑھے تین ہزار سال کی تدریجی تاریخ سے اردو والوں کو روشناس کرانے کی سعادت ڈاکٹر زور ہی کے حصے میں آئی۔ زمانہ نہایت تیزی سے بدل رہا ہے اور تحقیق میں کوئی بات حرفِ آخر نہیں۔ اردو کی ابتدا سے متعلق بھی تحقیق ترقی کی کئی منزلیں طے کر چکی ہے، گو ابھی تک ماہرین کسی نتیجے پر نہیں پہنچے۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ دکنی ادب کی تشکیل کے سلسلے میں خطۂ پنجاب کی ابتدائی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

زور صاحب اس لحاظ سے یگانۂ روزگار شخصیت کے مالک تھے کہ تصنیفی صلاحیت کے ساتھ ساتھ وہ بے پناہ تنظیمی صلاحیت بھی رکھتے تھے۔ ادارۂ ادبیاتِ اردو کی بنیاد انھوں نے 1931 میں رکھی جب اُن کی عمر 26 برس سے زیادہ نہیں تھی۔ اس کم عمری ہی میں انھوں نے اپنے لیے کام کا ایسا خاکہ بنالیا جس میں وہ تمام عمر رنگ بھرتے رہے۔ یہ زور صاحب ہی کی بے لوث کوشش اور گہری لگن ہی کا نتیجہ ہے کہ تمیں پینتیس سال کی قلیل مدت کے اندر اندر ادارے کے کتب خانے میں 25 ہزار کتابیں اور 5 ہزار مخطوطات جمع ہو چکے ہیں۔ دستاویزات، شجروں، چربوں، سکوں، فرامین، کتبوں، مہروں، وصلیوں، سندوں اور تصویروں کا تو کوئی شمار ہی نہیں ہے۔ اردو ادب اور اردو والوں کی ثقافتی اور سماجی زندگی سے متعلق یہ اتنا بڑا سرمایہ

ہے کہ آج اس کی بدولت ادارۂ ادبیات اردو کا شمار ہندوستان کے اہم ترین تحقیقی مرکزوں میں ہوتا ہے۔ ادارے کا ماہنامہ 'سب رس' 1938 میں جاری ہوا تھا۔ ان پچیس سالوں میں ایک آدھ بار بند ہوا لیکن ابھی تک جاری ہے۔ اور اُسے اردو کے اہم ترین ادیبوں کا تعاون حاصل رہا ہے۔

ادارۂ ادبیات اردو سے ہر سال اوسطاً دس کتابیں شائع ہوتی تھیں۔ یعنی تیس سالوں میں تقریباً تین سو کتابیں شائع کی گئیں۔ مخطوطات و مطبوعات کے تذکروں کی بھی آٹھ جلدیں شائع کی گئیں۔ آخری برسوں میں زور صاحب نے اپنی ساری توجہ انھیں توضیحی تذکروں پر مبذول کر رکھی تھی۔ ساہتیہ اکادمی سے، جس کے وہ رکن بھی تھے، اس کام کے لیے مالی امداد مل رہی تھی۔ ان کا خیال تھا کہ یہ سلسلہ کم از کم بیس جلدوں میں ختم ہوگا۔ اردو کے مخطوطات ہندوستان کے کونے کونے میں بکھرے ہوئے ہیں، بعض کتب خانوں میں ان کے اہم ذخیرے ہیں۔ لیکن چونکہ ان کی توضیحی فہرستیں شائع نہیں کی گئیں، ان سے استفادے کا دائرہ محدود ہے۔ دنیا کے ترقی یافتہ ملکوں میں علمی کاموں کے سلسلے میں سب سے پہلے توضیحی فہرستوں ہی پر توجہ کی جاتی ہے، تحقیق میں ان کی حیثیت ریڑھ کی ہڈی کی سی ہے۔ زور صاحب نے ان فہرستوں کے ذریعے نہ صرف اردو کے بعض غیر معروف مخطوطات کا تعارف کرایا، بلکہ ادارے سے استفادے کے امکانات کو بھی وسیع کر دیا۔ اردو میں ان توضیحی فہرستوں کی حیثیت بنیادی کتب حوالہ کی ہے۔ افسوس ہے کہ یہ کام ادھورا ہی رہا۔ کشمیر کی پروفیسری سے اس میں تعطل پیدا ہوا تو موت نے اس نخلِ آرزو کی جڑ ہی کاٹ کے رکھ دی۔

'ایوانِ اردو' کی تعمیر کو بھی زور صاحب کے کارناموں میں شمار کرنا چاہیے۔ اردو کے کاموں میں اپنوں کی بے التفاقی اور 'غیروں' کی بے گانگی ضرب المثل کا درجہ رکھتی ہے، اس پر نامساعد حالات! جب عمارت کے لیے زمین حاصل کرنے کی سب کوششیں ناکام ہوگئیں تو بیگم زور نے آگے بڑھ کر یہ مشکل آسان کر دی۔ جس

زمانے میں زور صاحب سے میرے تعلقات قائم ہوئے تو نواب زین یار جنگ کے قائم کردہ فنڈ سے ایوانِ اردو کی تعمیر کا کام شروع ہو چکا تھا۔ یہ رقم بہت جلد نمٹ جانے سے عمارت ادھوری پڑی تھی۔ زور صاحب دہلی آتے تو ان کی بے قراری اور بے چینی دیکھنے کے لائق ہوتی۔ اربابِ اقتدار کے دروازوں پر حاضری دینے ہی میں صبح سے شام ہوجاتی، کبھی کبھی تو دوپہر کا کھانا بھی نصیب نہ ہوتا۔ کہا کرتے تھے ''میرا تعلق تصوف و عرفان کے خاندان سے ہے اور میں کبھی ناامید نہیں ہوسکتا۔ میں نے بڑے ہی ناموافق ماحول میں ادارہ قائم کیا تھا تو اب کیسے جی چھوڑ دوں۔'' ہندوستان میں ایسے کام کس قدر مشکل ہیں، اس کا صحیح اندازہ وہی لوگ کرسکتے ہیں جنھیں اس طرح کے کاموں سے واسطہ پڑا ہے۔ سیاست کی دنیا میں آج کچھ ہے تو کل کچھ اور۔ کبھی سر اکبر حیدری اور مرزا اسمٰعیل نے سرپرستی کی تو کبھی سالارِ جنگ اور صدرالمہام (فینانس) غلام محمد نے۔ غرض ایک کے بعد ایک کے سامنے دستِ سوال دراز کرنا پڑا۔ لیکن ڈاکٹر زور نے ہمت نہیں ہاری، گویا:

بہر یک گل منت صد خار می باید کشید

بالآخر مولانا آزاد، بخشی غلام محمد، گوپال ریڈی اور ہمایوں کبیر کی مدد سے عمارت مکمل ہو ہی گئی۔ جس کے ایک ایک پتھر سے ڈاکٹر زور کے صبر و استقلال اور عزم و ارادے کا درس لیا جاسکتا ہے۔

1959 میں انھوں نے ادارے ہی کی عمارت میں عارضی طور پر ابوالکلام آزاد ریسرچ انسٹی ٹیوٹ کا کام شروع کردیا تھا۔ اس ادارے کے مقاصد نسبتاً زیادہ وسیع اور ہمہ گیر تھے۔ اس کی علمی سرگرمیوں میں اردو، فارسی اور عربی کے علاوہ سنسکرت، ہندی، مراٹھی اور تلگو کو بھی شامل کرنے کی تجویز تھی۔ ڈاکٹر ذاکر حسین اس کے چیرمین تھے اور نواب مہدی نواز جنگ مجلسِ انتظامیہ کے صدر تھے۔ ترجمان القرآن کے بعض حصوں کا ترجمہ تلگو میں شروع کیا گیا تھا۔ صحیفہ یادگارِ آزاد، اردو، ہندی اور تلگو تینوں زبانوں میں مرتب ہو رہا تھا۔ دکنی زبان کی گرامر، من سمجھاون شاہ تراب،

فلسفۂ رادھا کرشنن اور بعض دوسرے اہم موضوعات پر کام جاری تھا۔ ماسٹر رام چندر اور کتاب تذکرہ شائع ہوچکی تھیں۔ گویا کام کی اُٹھان اس پائے کی تھی۔

بخشی غلام محمد جب ایوانِ اردو کا افتتاح کرنے کے لیے حیدرآباد آئے تھے تو شاید اسی وقت اُنھوں نے ڈاکٹر زور کو کشمیر یونیورسٹی میں آنے کی دعوت دی تھی۔ زور صاحب کی ملازمت کا آخری سال تھا۔ ایک مدت تک وہ اس شش و پنج میں رہے کہ سری نگر جائیں یا نہ جائیں۔ حیدرآباد سے انھیں لگاؤ تھا تو سری نگر میں خدمتِ زبان کے نئے امکانات تھے۔ بہرحال جذبۂ خدمت ان کی ذاتی محبت پر غالب آیا اور 1960 میں ریٹائر ہونے کے بعد فروری 1961 میں وہ سری نگر چلے گئے۔ اپنے اس فیصلے کے حق میں زور صاحب جو دلائل لاتے تھے، ان کا تذکرہ انھوں نے تمکین کاظمی کی یاد لکھے گئے مضمون میں کیا ہے، کشمیر یونیورسٹی کے شعبۂ اردو اور سری نگر کی ادبی فضاؤں میں جلد ہی انھوں نے حرکت کے نئے آثار پیدا کردیے۔ آئندہ کام کے خاکے بنائے، تقریریں کیں، مضمون لکھے، لوگوں کو ابھارا اور کشمیر کے نوجوان لکھنے والوں کی ہمت افزائی کی۔ دو تین کتابیں ادارہ ادبیات اردو کے سلسلۂ ادب کشمیر میں بھی شائع کیں۔ کشمیر لاکھ جنت نظیر سہی لیکن حیدرآباد تو نہیں۔ زور صاحب اس زمانے میں ہمیشہ غیر مطمئن اور ناآسودہ نظر آئے۔ جب بھی ملے، ازراہِ مذاق انھوں نے یہ ضرور کہا:

"آپ بھی تو میری جلاوطنی کے حق میں تھے، اب تو خوش ہیں نا؟"

اس میں شک نہیں کہ کشمیر میں انھوں نے محنت و کوشش میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی اور انھیں کسی حد تک کامیابی بھی ہوئی۔ لیکن عمر ڈھل چکی تھی اور یک سر نئے حالات سے مطابقت پیدا کرنا آسان نہ تھا۔ یونیورسٹی میں اردو لکچرر کی ایک جگہ خالی ہوئی۔ سیاست کے عرشِ معلیٰ سے حکم نازل ہوا کہ فلاں شخص کا تقرر کیا جائے۔ زور صاحب نے صاف کہہ دیا یہ نہیں ہوسکتا۔ چند ہی روز بعد معلوم ہوا کہ انھیں صاحب کا انتخاب ہوگیا اور زور صاحب کو اگرچہ شعبۂ اردو و فارسی کے صدر اور فیکلٹی آف

آرٹس کے ڈین تھے، انٹرویو میں بلایا تک نہیں گیا — انھیں ریاستی حکومت سے اختلاف ہوسکتا تھا لیکن ان کی اصل شکایت کشمیر کے موسم سے تھی جو 'مرغِ سوختہ' کے حق میں مفید ہوتو ہو، اُنسٹھ سال کے اس شخص کے حق میں مضر ثابت ہوا جس کی زندگی کا بیشتر حصہ حیدرآباد کی معتدل آب و ہوا میں بسر ہوا تھا۔ بار بار کہا کرتے تھے — لندن کی سردی بھی دیکھی ہے اور پیرس کی بھی۔ لیکن ایسی سردی کہیں نہیں دیکھی تھی۔ یہ جگہ چاروں طرف سے بند ہے۔ اور جب ایک بار سردی در آتی ہے تو پھر جانے کا نام بھی نہیں لیتی۔ فروری 1962 میں سرما کی چھٹیاں حیدرآباد گزارنے کے بعد جب دوبارہ سری نگر پہنچے تو لکھا: ''لیجیے، سن کر خوش ہوجایئے۔ دوبارہ برف دان میں بند ہوگیا ہوں۔''

زور صاحب سے آخری ملاقات ان کے انتقال سے پانچ روز پہلے پالم پر ہوئی۔ اس موقع پر انھوں نے یہ بھی بتایا کہ کشمیر سے جی بھر گیا ہے۔ بچوں کے امتحانات کا منتظر ہوں۔ دسمبر میں ملازمت سے سبکدوش ہوجاؤں گا۔ علی جواد زیدی کشمیر سے دامن چھڑانے میں کامیاب ہوگئے ہیں، خواجہ غلام السیدین نے بھی استعفیٰ داخل کردیا ہے، بس اب میری باری ہے۔ اس ملاقات کے پانچویں روز یعنی 25 ستمبر کو مجھے سری نگر پہنچنا تھا۔ اسی روز صبح اطلاع ملی کہ دل کی دھڑکن بند ہوجانے سے ڈاکٹر زور کا انتقال ہوگیا:

مجلسِ آفاق میں پروانہ ساں
میر بھی شام اپنی سحر کرگیا

پہلے تو اس خبر کا یقین ہی نہ آیا۔ لیکن جب دوسرے ذرائع سے اس کی تصدیق ہوگئی تو سارا دن میں اس انتظار میں رہا کہ شاید لاش حیدرآباد لے جانے کے لیے دہلی لائی جائے۔ اس دن موسم خراب تھا۔ ادھر سے جہاز گیا نہ ادھر سے آیا۔ دوسرے دن بھی یہی حالت رہی اور شام تک معلوم ہوگیا کہ انھیں وہیں سری نگر کے قبرستان خانیار شریف میں دفن کردیا گیا۔ اس خبر سے اور بھی رنج ہوا۔ میں نے

ریزرویشن منسوخ کرادی، میرے لیے اب وہاں کیا رکھا تھا:

آں قدح بشکست و آں ساقی نماند

حیدرآباد کے دیوانوں میں محمد قلی کے بعد زور صاحب کا نام سب سے زیادہ روشن نظر آتا ہے۔ وہ صحیح معنوں میں بندۂ عشق تھے۔ محمد قلی نے بھاگ متی سے محبت کی تو زور صاحب نے اس محبت کی یادگار سے محبت کی اور دونوں کو حیاتِ نو بخشی۔ کسی نے ٹھیک کہا ہے کہ عجلت اُن کی افتادِ طبع بن گئی تھی۔ تصنیفی کام میں بھی وہ جلدی کرتے تھے اور مرنے میں بھی انھوں نے جلدی کی۔ اچھے تن و توش کے انسان تھے۔ اس پر کھلتی رنگت۔ بظاہر ان کی صحت پر اس عمر میں بھی رشک کیا جاسکتا تھا۔ لیکن صحت نے چونکہ زندگی بھر خوب ساتھ دیا تھا، وہ اس کی طرف بے پرواہ سے ہوگئے تھے۔ اندر ہی اندر گھن لگنا شروع ہوا۔ ذیابیطس کا عارضہ تھا۔ لیکن انھوں نے نہ تو کسی سے ذکر کیا، نہ علاج ہی کیا۔ اور تو اور شکر سے بھی پرہیز نہیں تھا۔ 'شوقِ عناں گسیختہ' نے کبھی آرام کو مہلت نہ دی۔ بالآخر کام کی زیادتی رنگ لائی۔ 19 ستمبر کو دہلی سے سری نگر واپس جاتے ہوئے انھیں وائی کاؤنٹ جہاز نہیں مل سکا۔ ڈکوٹے میں سوار ہوگئے۔ اس میں فضائی دباؤ سے تحفظ کا پورا انتظام نہیں ہوتا۔ ممکن ہے دل وہیں سے متاثر ہوا ہو۔ تین دن کے بعد رات کو شدید درد اٹھا — حالت قابو میں نہ رہی تو مارفیا کا انجکشن دیا گیا۔ یہ گویا موت کی آمد کا اعلان تھا۔ جب جب ہوش میں آتے، کہتے، ''اب حیدرآباد چلیں گے!'' گویا

قید میں تھی ترے وحشی کو وہی زلف کی یاد

ہاں کچھ اک رنجِ گراں باریٔ زنجیر بھی تھا بہرحال ڈاکٹروں کی امکانی کوششوں کے باوجود دوسری رات تک وہ ابدی نیند سوگئے۔ اِنّا لِلّٰہِ وَ اِنّا اِلَیْہِ رَاجِعُوْنَ۔ ایک تو بے وقت موت، دوسرے وطن سے دور، اس پر اس المیے کی انتہا یہ ہے کہ لاش بھی حیدرآباد نہ لائی جاسکی۔ خاندانی قبرستان میں انھوں نے ایک شاندار گنبد اور خانقاہ تعمیر کرائی تھی، یہاں ہر سال ان کے والد کا عرس منایا جاتا تھا۔ زور صاحب بھی اسی

قبرستان میں دفن ہونے کے آرزومند رہے ہوں گے۔ حالات کی ستم ظریفی کہ جس شہر کی خدمت میں انھوں نے پوری زندگی کھپادی اور جس کے ایک ایک ذرے کی وہ عمر بھر پرستش کرتے رہے، مر کر اس کی خاک سے بھی ہزاروں میل دور رہے:

آسماں تیری لحد پر شبنم افشانی کرے

('سب رس'، زور نمبر، 1963)

(ہماری زبان، دہلی، یکم اکتوبر، 1987)

حدیثِ خودی : ایک خودنوشت سوانح عمری

ایک زمانہ تھا کہ صاحب کمال اور اہل قلم نام ونمود کی خواہش اور ستائش کی تمنا کو حقیر سمجھتے تھے۔ بڑے بڑے سخن ور طلب جاہ سے بے نیاز رہ کر خاموشی کی زندگی بسر کرتے اور عزلت نشینی کو ترجیح دیتے تھے۔ اسی شانِ استغنا سے ان کی عظمت اور اہمیت کا اندازہ ہوتا تھا۔ صاحب اقتدار ان کے آستانے پر جبہ سائی کو فخر جانتے تھے اور عوام ان کا کلام ایک شہر سے دوسرے شہر میں تحفے کے طور پر لے جاتے تھے لیکن اب وہ شب و روز کہاں؟ سائنس اور مشینی ترقی کی بدولت زندگی میں انقلاب آگیا ہے۔ دلچسپیاں اور سرگرمیاں کئی گنا بڑھ گئی ہیں۔ سکون عنقا ہے۔ تفریح کے نئے نئے وسائل کی رنگارنگی قدم قدم پر دامن کھینچتی ہے۔ اب نہ پہلے سی فراغت ہے نہ شعر و ادب کی وہ اہمیت۔ اب زمانہ خاموشی اور بے نیازی کا نہیں، مسلسل جدوجہد کا ہے۔ مشینی برق رفتاری کے اس دور میں اقلیم سخن کے حاشیہ بردار تو کیا، تاجدار بھی خودستائی اور خودنمائی کی ضرورت محسوس کرتے ہیں اور شہرت پسندی کی کوششوں سے دامن نہیں بچاسکتے۔ ایسے حالات میں اگر کسی شخص کی افتادِ طبع یہ ہو:

پروانۂ چراغِ مزارِ خودیم ما　　در کارِ ماست نالہ و ما در ہوائے او

اور وہ شخص غیرت اور علوے نفس کے سہارے ساری عمر اپنی ہی کھال میں مست رہا ہو تو اس کا قبول عام کے رتبے تک نہ پہنچنا اور نسبتاً غیر معروف رہنا تعجب خیز نہیں، کیونکہ:

ایں ہم اندر عاشقی بالائے غم ہائے دگر

شام موہن لال جگر بریلوی کی شخصیت فطرت اور ماحول کی انھیں نیرنگیوں کا

دلچسپ مرقع ہے۔ ان کی عمر ستر برس سے کچھ اوپر ہوگی۔ زمانے کے سرد و گرم کو جس طرح انھوں نے چکھا ہے، کم لوگوں کو تجربہ ہوگا۔ 'حدیث خودی' ان کی خودنوشت سوانح عمری ہے اور اپنے موضوع کے اعتبار سے 'دیدۂ عبرت نگاہ' کا تقاضا کرتی ہے۔

اردو ادب میں سوانح عمری کی روایت نئی نہیں لیکن اس کا جدید تصور مغرب کی دین ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو ہمارے ادب میں سوانح کے اجزا، تزک، تذکرے، تاریخ اور سیر کی کتابوں میں مل جاتے ہیں۔ مسلمانوں کی ہندوستان میں آمد کے بعد یہاں تاریخ سے دلچسپی کا جو رجحان پیدا ہوا، اس کی وجہ سے مشاہیر کے حالات محفوظ کرنے کا رواج عام ہوگیا تھا۔ ایسی تصانیف عموماً تین قسم کی ہوتی تھیں۔ سب سے زیادہ توجہ مذہبی اکابر پر صرف کی جاتی تھی اور ان کے ملفوظات و حالات سے متعلق کتابیں مرتب کی جاتی تھیں۔ مثلاً دہ مجلس (روضۃ الشہدا)، گلزار فریدی (وقائع حضرت بابافرید گنج شکر از پیر محمد حسین چشتی) احسن الاقوال (ملفوظات شیخ برہان الدین غریب از خواجہ عماد بن حماد کاشانی) خیرالمجالس (ملفوظات شیخ نصیرالدین چراغ دہلوی) اخبار الاخیار (شیخ عبدالحق محدث دہلوی) جوامع الکلم (ملفوظات خواجہ بندہ نواز گیسودراز) سیرمحمدی (مولانا شاہ محمد علی) حجۃ الاسرار (حالات و ملفوظات شیخ عبدالقادر جیلانی از نورالدین ابوالحسن علی بن یوسف) انوارالعیون (ملفوظات و حالات شیخ احمد عبدالحق از شیخ عبدالقدوس گنگوہی) وغیرہ وغیرہ۔ ملفوظات کے علاوہ اس زمانے میں بعض ایسے تذکرے بھی لکھے جاتے تھے جو اولیائے کرام اور صوفیا و مشائخ کے سوانح پر مشتمل ہوتے تھے مثلاً تذکرۃ الاولیا (خواجہ فریدالدین عطار) سفینۃ اولیا (داراشکوہ) تذکرہ بے بہائی تاریخ العلماء (سید محمد حسین) تذکرہ المعین فی ذکرالکاملین (زین العابدین) محبوب ذی المنن تذکرہ اولیاے دکن (عبدالجبار خاں) ہفت بہشت (سوانح عمری خواجگان چشت از قربان علی بسمل) وغیرہ۔

دوسرے درجے پر بادشاہوں کے روزنامچے یا خودنوشت یادداشتیں لکھی جاتی تھیں جیسے تزکِ بابری، ہمایوں نامہ، آئینِ اکبری، (ابوالفضل) تزکِ جہانگیری،

اقبال نامہ جہانگیری (میرزا احمد عرف معتمد خاں بخشی) وقائع عالمگیر، مآثر عالمگیری (محمد ساقی مستعد خاں) و اس نوع کی دیگر تصانیف۔

ادبی سوانح عمریاں فارسی میں بہت کم ہیں اور اردو میں بھی ان کی تعداد زیادہ نہیں۔ لے دے کے شیخ علی حزیں اور اس کے بعد خدائے سخن میر تقی میر کا نام ذہن میں آتا ہے۔ اس زمانے میں سوانح عمری چونکہ مستقل صنف ادب کے لحاظ سے الگ حیثیت نہیں رکھتی تھی اس لیے قدیم تصانیف میں شخصیت اور سیرت کے سارے نقوش پوری طرح اجاگر نہیں ہوتے تھے۔ ملفوظات میں عموماً پیری مریدی کا احساس غالب رہتا تھا اور عقیدت کی چاندنی میں ہر شے نورانی معلوم ہوتی تھی۔ روزنامچوں میں نظر واقعات کی رفتار پر رہتی تھی۔ نج کے حالات کا راز نہیں کھلتا تھا۔ سیر کی کتابوں میں سیرت کا مبالغہ آمیز نقش پیش کیا جاتا لیکن حالاتِ زندگی مختصر اور تشنہ رہتے تھے۔ تذکروں میں معاملہ اس کے برعکس تھا۔ یعنی ان میں حالات تو کسی حد تک تھے لیکن سیرت نگاری کی خوبیاں مفقود تھیں۔ جدید سوانح عمری ان سب کوتاہیوں کا جواب ہے۔ مغربی ادب کے مطالعہ کے اثر سے پہلی بار اردو والوں کو اس نوع کی سوانح عمری لکھنے کا خیال آیا جس میں ذاتی عقیدت و احترام سے ہٹ کر، سیرت کی خوبیوں اور خامیوں کو تحقیقی مواد کی روشنی میں پرکھا جائے اور شخصیت کی صحیح تصویر مربوط طریقے سے ادبی طور پر پیش کی جائے۔ اس کام کی ابتدا شبلی اور حالی نے کی۔

شبلی اور حالی کے زمانے میں ملکی حکومت، شخصی موروثی یا جاگیرداری جو بھی تھی، دم توڑ چکی تھی اور تصوف کی گرم بازاری بھی نہ رہی تھی، اس لیے سوانح و تاریخ کے میدان میں نگاہیں زیادہ تر ماضی کے سرمایہ پر پڑیں اور مذہبی سوانح عمریوں کی ایک نئی قسم وجود میں آئی، جو قدیم خامیوں سے یکسر پاک تو نہ تھیں لیکن جدید دور کے بعض تقاضوں کو ضرور پورا کرتی تھیں مثلاً شبلی کی المامون، النعمان، الفاروق، الغزالی، سوانح مولانا روم اور بالخصوص سیرۃ النبی جو دوسری کتابوں سے ہٹ کر ہے۔

اولاد حیدر فوق بلگرامی کی 'اسوۃ الرسول' اور سراج المبین فی تاریخ امیر المومنین، سوانح احمدی (محمد جعفر تھانیسری) سیرۃ الصدیق (محمد حبیب الرحمٰن خاں شیروانی) سیرت سید احمد شہید (ابوالحسن علی) تذکرہ شاہ ولی اللہ اور سوانح قاسمی (مناظر احسن گیلانی) محمودیہ (عبید اللہ سندھی) حیات شیخ الہند (مولانا محمد حسین از سید اصغر حسین) حیات عبدالحق محدث دہلوی (خلیق احمد نظامی) صدیق اکبر (سعید احمد اکبرآبادی) سید احمد شہید (غلام رسول مہر) وغیرہ۔

جدید دور میں مذہبی سوانح کے ساتھ ساتھ ادبی سوانح کی بھی ایک بڑی تعداد منظرعام پر آئی۔ حیاتِ سعدی اور یادگارِ غالب کے بعد حیات النذیر، تذکرہ از ابوالکلام آزاد، حیاتِ خسرو (محمد حبیب)، حیاتِ خسرو (سعید احمد مارہروی)، حیاتِ حافظ (محمد اسلم جے راج پوری)، امیر خسرو (وحید مرزا)، حیاتِ انیس، حیاتِ دبیر، حیاتِ رشید، حیاتِ اکبر، حیاتِ محمد قلی، حیاتِ مومن، حیاتِ شبلی (سید سلیمان ندوی)، شبلی نامہ (محمد اکرام)، رند پارسا وغیرہ لکھی گئیں۔ ان کے علاوہ سودا، میر، غالب، حالی، داغ، آزاد، اقبال وغیرہ سے متعلق جو متعدد تنقیدی و تحقیقی کتابیں شائع ہوئیں ان کے سوانحی حصے میں سوانح نگاری کا حق ادا کرنے کی کوشش کی گئی۔

یہ دور ہندوستان میں ذہن کی بیداری اور غیرملکی سامراج کے خلاف جدوجہد کا تھا۔ اس لیے بعض سماجی اور سیاسی سوانح عمریاں بھی لکھی گئیں۔ سماجی سوانح عمریوں کے لیے حیاتِ جاوید (حالی) حیات سرسید (نورالرحمٰن) حیاتِ محسن، حیاتِ وقار (محمد امین زبیری) نمونے کی چیز ہیں۔ سیاسی سوانح عمریوں میں سے بیشتر اردو میں ترجمے کے ذریعے آئیں۔ جیسے گیری بالڈی، میزینی، نپولین، کمال اتاترک، لینن، چیمبرلین، اسٹالن اور دوسرے غیرملکی قومی مشاہیر کی سوانح کے اردو ترجمے۔ مہاتما گاندھی کی معرکۃ الآرا سوانح عمری 'تلاش حق' اور ان کی اور جواہر لال نہرو کی سوانحی اہمیت کی مختلف کتابیں اردو میں ترجمے کے ذریعے لی گئیں۔ خود اردو کی خاص خاص سیاسی سماجی مشاہیر کی سوانح عمریاں یہ ہیں:

حیاتِ ولی (سوانح ولی اللہ دہلوی از محمد رحیم بخش) محمد علی (عبدالماجد دریاآبادی) حیاتِ اجمل، جمال الدین افغانی اور آثار ابوالکلام آزاد (قاضی عبدالغفار) مولانا محمد علی (خواجہ احمد عباس) محمد علی جناح (رئیس احمد جعفری) حیاتِ قائد اعظم (سردار محمد خاں) حیاتِ ڈاکٹر سیف الدین کچلو (شریف احمد) آزاد کی کہانی (ملیح آبادی)۔

اردو سوانح عمری کے ارتقا کا غائر نظر سے مطالعہ کرتے ہوئے جو بات سب سے زیادہ کھٹکتی ہے وہ اردو میں خودنوشت سوانح عمریوں کی کمی ہے۔ کسی اردو سخن ور کے قلم سے نکلی ہوئی پہلی خودنوشت سوانح میر تقی میر کی 'ذکرِ میر' ہے لیکن یہ فارسی میں ہے۔ سید حسین احمد مدنی کی خودنوشت سوانح عمری 'نقوشِ حیات' نیم مذہبی اور نیم سیاسی کارنامہ ہے۔ عبدالمجید سالک کی 'سرگزشت' ان کی ہمہ گیر صحافتی زندگی کی داستان ہے۔ سید رضا علی کی تصنیف 'اعمال نامہ' اور نقی محمد خاں خورجوی کی 'عمر رفتہ' (ساقی سالنامہ 58) خوب ہیں لیکن ان دونوں کے مصنف فقط ان سوانح عمریوں کی حد تک اردو ادیب ہیں، اس لیے تاریخ ادب کے نقطۂ نظر سے ان کی اہمیت زیادہ نہیں۔ البتہ عبدالغفور نساخ کی سوانح عمری قابلِ ذکر ہے، لیکن وہ ہنوز زیورِ طبع سے آراستہ نہیں ہوئی (ملاحظہ ہو نگار اپریل 1959) اس لحاظ سے جگر بریلوی کی 'حدیث خودی' کسی اردو شاعر کی اردو میں لکھی ہوئی پہلی مطبوعہ خودنوشت سوانح عمری ہے۔

تاریخی اہمیت کے ساتھ ساتھ حدیثِ خودی کا ادبی تجزیہ بھی دلچسپی سے خالی نہیں۔

سوانح لکھنا دراصل اتنا آسان فن نہیں جتنا وہ بظاہر معلوم ہوتا ہے۔ اس میں تاریخ کی طرح دیے گئے مواد کو ترتیب دینا ہی کافی نہیں۔ نہ یہاں تخلیقی ادب کی طرح ہر شے تخیلی ہوتی ہے بلکہ سوانح میں ان دونوں کا جوہر ہوتا ہے یعنی دیے گئے تحقیقی مواد کی تہذیب و ترتیب ایسے ادبی انداز پر کرنا پڑتی ہے کہ اس میں تخلیق کی شان پیدا ہو جائے۔ ظاہر ہے کہ یہ راہ دشوار گزار ہے۔ اس سلسلے میں سوانح نگار کی

مشکلات اور بھی بڑھ جاتی ہیں جب اپنی ہی شخصیت کا مرقع پیش کرنا ہو۔

آپ بیتی سے متعلق اہم ترین بات نقطۂ نظر کی ہے۔ اگر مصنف کا نقطۂ نظر معروضی نہیں تو کچھ بھی نہیں۔ اپنی شخصیت کا تجزیہ خود کرنا بڑی ذمہ داری کا کام ہے۔ اور ضروری نہیں کہ ہر صاحب قلم اس پر قادر ہو۔ جانسن کا قول ہے کہ اچھی سوانح عمری وہ نہیں جو فرد کی عظمت کا راگ گائے بلکہ خوشی کی تلاش میں انسان کے سفر کی نشان دہی کرے۔ بڑی بات زندگی کی کامیابیاں گنوانا یا انھیں بڑھا چڑھا کر بیان کرنا نہیں بلکہ کامیابیوں اور ناکامیوں کے بنیادی رشتے کا سراغ لگاتے ہوئے اپنی کمزوریوں کی اصلیت سے پردہ اٹھانا ہے۔ عرفی کیا خوب کہہ گیا ہے:

خواہی کہ عیب ہائے تو روشن شود ترا　　یک دم منافقانہ نشیں در کمینِ خویش

یہ نظر اپنے سے بلند ہوکر ہی پیدا کی جاسکتی ہے، لیکن بعض اوقات طبیعت کی خود پرستی یا بیمار انانیت نقطۂ نظر میں بے تعلقی پیدا نہیں ہونے دیتی اور غلط باتوں کی غلط تاویل سے غیر صحت مند نتائج مرتب ہوسکتے ہیں۔ اس عمل جراحی کے سلسلے میں ذوق سلیم یا طبیعت کی سلامت روی بھی رہنما بن سکتی ہے، مگر ان پر ہمیشہ بھروسہ نہیں کیا جاسکتا کیونکہ اگر نظر میں گہرائی نہیں تو ذوقِ سلیم شخصیت کے ناگوار پہلوؤں پر پردہ ڈال جائے گا یا انھیں گوارا بنا کر پیش کرے گا۔ وہ اس کوشش میں بھی رہے گا کہ شخصیت کو مثالی نمونہ بنا کر پیش کرے جو اصلیت کے برعکس ہوگا اور سوانح نگار خودستائی یا خود نمائی کے جرم کا مرتکب ہوگا۔ جگر بریلوی کو سوانح نگاری کے ان خطرات کا احساس ہے اس لیے کہیں کہیں ان کی زبان سے ایسے جملے نکل گئے ہیں۔

''اس تذکرے کو یا ایسی ہی اور باتوں کو جو کہیں کہیں زبان قلم پر آجائیں، تعلّی یا رجز خوانی پر محمول کرنا میرے حق میں ظلم ہوگا۔ شاعر ہوں، مگر تصنع شیوہ نہیں۔ ہاں بظاہر ان باتوں کو تحریر میں لانے کی ضرورت نہ تھی۔ لیکن اپنے حالات سپرد قلم کر رہا ہوں۔ امور واقعی کو چھپا دینا بھی دیانت سوانح نگاری کے خلاف ہے۔''

لیکن سوانح نگاری کے لیے دیانت کے علاوہ ایک اور چیز کی بھی ضرورت ہے،

وہ ہے، انتخاب مواد۔ اس کے بغیر سوانح واقعات کی کھتونی بن کر رہ جاتی ہے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ سوانح نگار نے اپنے آپ کو پالیا ہو اور زندگی میں اپنے مرکز کی پہچان رکھتا ہو۔ تبھی وہ واقعات کی کڑی سے کڑی ملاتے ہوئے ان میں ایسا فنکارانہ ربط باہمی قائم رکھ سکے گا کہ ایک تجربے سے دوسرے تجربے تک شخصیت کے بنیادی اجزا صاف نظر آنے لگیں۔

بعض اوقات شخصیت کی بنیادی خصوصیت ایک چھوٹے سے واقعہ یا ماحول کی ذرا سی فیاضی یا معمولی سی کمی کی رہین منت ہوتی ہے۔ جگر بریلوی کی سوانح کی ایک خوبی یہ ہے کہ انھوں نے اپنے حالات زندگی کا مکمل بے تعلقی سے جائزہ لیتے ہوئے اپنے بچپن کے بعض ایسے واقعات بھی پوست کندہ بیان کر دیے ہیں جو بظاہر غیراہم معلوم ہوتے ہیں مگر جن کا تعلق ان کی سیرت کے اساسی اجزا سے ہوسکتا ہے۔ مثال کے طور پر جگر بریلوی کی کم آمیزی، خلوت پسندی اور غم آشنائی کا سراغ ان کے بچپن کے ماحول میں ملتا ہے۔

اپنے والد کے بارے میں انھوں نے لکھا ہے کہ ان کے مزاج میں رکھ رکھاؤ اور نفاست اس درجہ تھی کہ اپنے ملنے والوں سے بھی ایک خاص حد تک تعلقات رکھتے تھے۔ وہ بچوں کے معاملے میں بڑے محتاط اور متشدد واقع ہوئے تھے۔ ''بچوں کے اوضاع و اطوار اور ادب و آداب کی نگرانی ہر وقت ملحوظ خاطر رہتی تھی۔ مکان کے پھاٹک کے باہر قدم نہیں رکھنے دیتے تھے۔ حد یہ تھی کہ اپنے کنبے والوں کے یہاں بھی بیاہ برات یا کسی بھی تقریب میں شریک نہیں ہونے دیتے تھے۔ پندرہ سولہ برس کی عمر تک میں نے یہ نہیں جانا کہ ریل کا سفر کیسا ہوتا ہے۔'' اس کڑی نگہداشت سے بچے بری صحبت سے تو دور رہے لیکن اُس رس جس سے محروم ہوگئے جو شخصیت کی بھرپور نشوونما کے لیے ضروری ہے۔ بچے جو فطرتاً چڑیوں کے چہچہوں کی طرح آزاد ہوتے ہیں، گھر کی چہاردیواری میں مقید ہو کے رہ گئے۔ ان کے کھیل کود اور ہنسی خوشی کا دائرہ سکڑ گیا۔ اس نہایت سخت پرداخت کا نتیجہ یہ ہوا کہ جگر بریلوی

بچپن کی ان نعمتوں سے محروم رہے جو نئے نئے ہم جولیوں کی دوستی یا دشمنی کے ذریعے زندگی کی وسعتوں سے روشناس کراتی ہیں، دل کی زمین کو نئے جذبات اور احساسات کے لیے تیار کرتی ہیں اور زندگی سے لطف اندوز ہونے کے امکانات پیش کرتی ہیں۔ وہ گھر سے باہر میلے ٹھیلوں اور کھیل تماشوں میں بھی بہت کم شریک ہوئے کیونکہ والدین ایسی سیر وتفریح کی حوصلہ افزائی نہ کرتے تھے۔ غرض انھیں بچپن ہی میں فراغت اور بے فکری کی جنت کے بجائے اپنے داخلی ماحول کی گھٹن نصیب ہوئی۔ عین ممکن تھا کہ ان کی حساس طبیعت اس ذہنی قید کے خلاف بغاوت کردیتی لیکن دس ہی برس کے تھے کہ ماں کا انتقال ہوگیا، تمناؤں اور خواہشوں کے رہے سہے سوت بھی ہمیشہ کے لیے سوکھ گئے۔ اس کے بعد جہاں زبان کو چپ لگ گئی اور کم آمیزی طَبیعت کا حصہ بن گئی، وہاں دل کی کلی مرجھانے لگی اور باطنی کیفیت یہ تھی کہ:

مرا ز ہمدمیِ خود ملال می آید

اسی زمانے میں ایک عارف کے زیر اثر آئے اور اس کی تربیت کے فیضان سے طبیعت کے غیر دنیوی میلان کو معقولیت کا جواز مل گیا۔ فارسی ادب کے مطالعے نے رہی سہی کسر بھی پوری کردی۔ والد بات بات پر نصیحت کرتے تھے:

نشۂ عشق بہ پیمانۂ آزار دہند ہر شگافِ دلِ خود را درِ میخانہ شمر

غرض رفتہ رفتہ خوشی کے تمام رنگ پھیکے نظر آنے لگے۔ خود لکھتے ہیں:

''ہوش کی نشوونما کے ساتھ افسردگی کو اپنی طبیعت میں ودیعت پایا۔ ایک پراسرار غم کا بوجھ دل کو دبانے لگا۔ بارہ چودہ سال کی عمر سے یہ بات محسوس ہوئی۔ مغموم رہتا تھا۔ بلا کسی ظاہر سبب کے اکثر بے اختیار منھ سے آہ نکل جاتی تھی۔ ماحول دل شکن اور یاس انگیز نظر آنے لگے۔ جب کبھی خوش رنگ نئے کپڑے پہنتا، عام لڑکوں کی طرح بجائے خوش ہونے کے اداس ہوجاتا۔ یہ جامہ زیبی کچھ ہیچ سی نظر آتی تھی۔ نمود و نمائش کا احساس بھی تکلیف دیتا تھا جیسے مجھ پر کوئی ہنستا ہو۔ دل سے پژمردگی کا بوجھ کبھی نہ ہٹا۔''

خاندانی وجاہت اور وقار، جس کا انھیں شروع سے گہرا احساس دلایا گیا تھا،

ریت کی دیوار ثابت ہو رہا تھا۔ خاندانی جھگڑوں اور تنازعوں سے نہ صرف جائداد ٹھکانے لگ گئی بلکہ نوبت یہاں تک پہنچی کہ مخالفین نے ان کے نام وارنٹ گرفتاری جاری کرا دیا۔

یہ ابھی طالب علم تھے۔ پولس اسکول سے پکڑ لائی اور گرفتاری دل کے داغوں میں ایک اور مستقل داغ کا اضافہ کر گئی جس سے ملنے والوں سے دور دور رہنے اور جاننے والوں کی آنکھیں بچانے کا طبیعت کو ایک اور موقع ملا۔ تعلیم ختم ہوئی تو بیکاری سوہانِ روح ہوگئی۔ اس وقت تک شادی ہوگئی تھی اور ایک بچی بھی پیدا ہو چکی تھی۔ اس پر گھر کا ادبار! ایسے مرحلے پر انسان یا تو فرار کی راہ اختیار کرتا ہے یا ماحول سے نبرد آزما ہو کر اس سے مطابقت کی کوشش کرتا ہے۔ فرار کی راہ خودکشی، گمراہی، مے خواری وغیرہ کی طرف لے جاتی ہے، جبکہ ماحول سے نبرد آزمائی کے لیے ذہنی صلاحیتوں سے مدد لینی پڑتی ہے۔ انھوں نے اگر ساتھ نہ دیا تو دیوانگی کا طلسمات زیادہ دور نہیں رہتا ورنہ سخت واقعہ کی تاب لانے کے لیے 'جانِ عزیز' کی تہذیب ہونے لگتی ہے اور غم، ماحول سے مطابقت کی کوشش میں اپنے اظہار کی نئی راہیں تلاش کرتا ہے۔ بارے جگر بریلوی کو اپنے آبا و اجداد سے فکرِ سخن کا مادہ ودیعت ہوا تھا۔[1] وہ آڑے وقت کام آیا اور غم کی تہذیب میں اس سے حیرت انگیز مدد ملی۔ ان کا کہنا ہے کہ شادی کے بعد غم کے رنگ میں نئے عنوان سے جو شدت پیدا ہوئی اسی شدت میں دفعتاً شاعری نے جنم لیا۔ بقول صائب:

زبیماری ہماں تیمار دارے می شود پیدا

شعر گوئی کی کیفیت شروع میں مستقل نہیں تھی لیکن مصائب اور آلام کی یورش اس کے بعد بھی جاری رہی، چنانچہ جگر رفتہ رفتہ اس 'دود چراغ کے تریاکِ قدیم' بن

---

1 ان کے والد رائے کنہیالال، قدر بلگرامی، شاگرد غالب سے مشورۂ سخن کرتے تھے اور دل تخلص تھا۔ نانا منشی گنگا پرشاد بھی فارسی کے عالم اور اردو کے شاعر تھے۔ اوج تخلص کرتے تھے اور آتش لکھنوی کے شاگرد تھے۔

گئے۔ شعر و سخن نے بھی ان کے ساتھ وہی کیا جو میر نے کہا تھا:

کیا تھا شعر کو پردہ سخن کا   سو ٹھہرا ہے یہی اب فن ہمارا

بڑی کوششوں سے ملازمت حاصل ہوئی۔ توقع تھی کہ اس کے ذریعے کسی بڑے عہدے تک ترقی ہوگی اور خاندانی وجاہت اور وقار کو بحال کر سکیں گے۔ لکھتے ہیں: ''یہ خواب بڑا نشاط انگیز تھا لیکن یہاں بھی ٹھوکر پہ ٹھوکر لگی اور تمناؤں کا خون ہوتا گیا۔''

جس نہج پر تعلیم ہوئی تھی اور مزاج کی جو افتاد تھی، وہ شرائط ملازمت کی متحمل نہ ہوسکی۔ کہاں سرکاری نوکری کی بندشیں اور کہاں ان کی فطری آزاد روی اور باطنی تقاضے! نائب تحصیلداری سے سلسلہ شروع ہوا اور اسی پر ختم ہوگیا۔ زندگی دکھ درد کی دلدوز داستان بن گئی۔ انھیں کا شعر ہے:

رستخیز غم بقیدِ ہوش ہے   زندگی اک محشرِ خاموش ہے

جیسے جیسے زندگی میں کامیابی کی امید مٹتی گئی طبیعت زیادہ سے زیادہ خاموش ہوتی گئی اور وہ اس حد تک کم آمیز، کم گو اور کم اختلاط بن گئے کہ ''کوئی ملنے آتا ہے تو رسمی دعا سلام کے بعد سمجھ ہی میں نہیں آتا کہ کیا بات چیت چھیڑوں۔'' یہی اپنے خول میں بند رہنے کی عادت دراصل کامیابی کے راستے کی سب سے بڑی رکاوٹ تھی۔ ان کا بیان ہے کہ ''اپنے حقوق کے مطالبے میں سعی و سفارش تو کجا، اظہار مطلب سے بھی عار رہا۔'' معاشی پریشانیوں اور باطنی کش مکش نے صحت تباہ کر دی۔ وقت سے بہت پہلے پنشن لینے پر مجبور ہوئے۔ سات کم عمر بچوں کا بوجھ اور خانہ داری کی بھاری ذمہ داریاں سر پر تھیں۔ جوں توں یہ وقت بھی کٹا، لڑکا جوان ہوکر ملازم ہوا۔ آسودگی اور راحت کی صورت بندھی ہی تھی کہ سب سے ہونہار لڑکے کی اچانک موت نے بنا بنایا کھیل بگاڑ دیا:

اے وائے زمحرومی دیدار دگر ہیچ

ایک رمق، خوشی کی جو امید باقی تھی، اس حادثے کے بعد وہ بھی نہ رہی اور

زندگی حزن و ملال کی نہ ختم ہونے والی رات بن گئی۔ رنج اور ناامیدی جاوید کے اس عالم میں جی ہلکا کرنے کا اگر کوئی راستہ تھا تو غزل۔ غرض ان کی زندگی غزل میں اور غزل ان کی زندگی میں ڈھلتی رہی۔ ان کی شاعری کے بارے میں یہ حقیقت ہے:

سینچا ہے جس کو خونِ جگر سے وہ باغ ہے

یہ وہ خاص خاص موڑ ہیں جن کے پیچ وخم سے جگر بریلوی کی سیرت کا نقش اٹھا ہے اور جن کا جاننا ان کا کلام سمجھنے کے لیے ناگزیر ہے۔ انھوں نے اپنے حالات 'حدیث خودی' میں ہر قسم کی جذباتیت سے بلند ہوکر معروضی انداز میں لکھے ہیں اور انھیں ربط و اختصار سے ایسی خوش اسلوبی سے پیش کیا ہے کہ ان کی شخصیت کے بنیادی عناصر نمایاں طور پر سامنے آجاتے ہیں۔ انھوں نے کہیں بھی اپنی خامیوں کو خوبیاں اور خوبیوں کو اعجاز ثابت کرنے کی کوشش نہیں کی۔ اچھے سوانح نگار کا ایک طور یہ ہوتا ہے کہ وہ مرکزی کردار کی کمزوریوں کا اعتراف کرکے پڑھنے والوں کی ہمدردی حاصل کرلیتا ہے اور اسے قائم رکھتا ہے۔ اس لحاظ سے جگر بریلوی نے بھی پوری احتیاط اور فنی ہنرمندی کا ثبوت دیا ہے اور پڑھنے والے کی ہمدردیاں شروع سے آخر تک ان کے ساتھ رہتی ہیں۔ البتہ جہاں انھوں نے اپنے والد بزرگوار کے کلام پر روشنی ڈالی ہے، اپنا قلم چند لمحوں کے لیے عقیدت کے ہاتھ میں دے دیا ہے۔

اچھی سوانح عمری کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ وہ ایک شخص کو مرکز بناکر زندگی کے وسیع تر خاکے سے روشناس کراتی ہے۔ وہ صرف نج کی داستان نہیں ہوتی بلکہ اس میں روح عصر کی تصویر بھی جھلکتی ہے۔ اچھا سوانح نگار انفرادی حالات کے ساتھ ساتھ سماجی رفتار کی نبض پر بھی ہاتھ رکھتا ہے ورنہ سماجی کش مکش کو پوری طرح سمجھے بغیر شخصیت کے ارتقا کا صحیح ادراک نہیں ہوسکتا۔ گرد و پیش کے سماجی تاریخی حالات کا جیسا شعور 'ذکر میر' میں ملتا ہے، اردو فارسی کی کسی دوسری سوانح عمری میں نہیں پایا جاتا۔ لیکن تاریخی حالات کے ذکر میں 'زلف یار کی سی درازی' ہی ذکر میر کی خامی ہے جس کی وجہ سے خود میر کے حالات تشنہ رہ گئے ہیں۔ حدیث خودی میں معاملہ

اس کے برعکس ہے۔ یہاں شخصی حالات تو بقدر ضرورت ہیں لیکن گردش دوراں کی چاپ صاف سنائی نہیں دیتی۔ پھر بھی جہاں کہیں سماجی اور سیاسی حالات کا ذکر آ گیا ہے، اس بات کا مقتضی ہے کہ:

زچشم آستیں بردار و گوہر را تماشا کن

خصوصاً جہاں انھوں نے اپنی سرکاری ملازمت کی داستان بیان کی ہے، انگریز افسروں کی خودسری اور مطلق العنانی، مقامی ملازموں کی بے بسی اور بے چارگی، رشوت کی گرم بازاری، ہندوستانیوں کی آپس کی پھوٹ، منافقت، خودغرضی اور مقدمہ بازی، ان سب کا ذکر انھوں نے بین السطور میں بڑی خوبی سے کیا ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ہندوستان میں قومی جدوجہد کی لہر اٹھ رہی تھی۔ جگر صاحب اپنے فطری مزاج اور ذاتی مسائل کی بنا پر اس میں بڑھ چڑھ کر حصہ تو نہ لے سکے لیکن انگریزوں کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے سرکاری ملازم جو خیرخواہیاں دکھا رہے تھے، وہ ان سے دور رہے۔ انھوں نے ایک حبہ چندہ جمع کرنے کی کوشش کی نہ ایک پیسہ خود دیا اور نہ کبھی کوئی رنگروٹ فراہم کیا۔

عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ بعض شخصیتیں کچھ ایسے نفسیاتی خصائص رکھتی ہیں، جنھیں عام تجربات کی روشنی میں سمجھنا مشکل ہوتا ہے۔ اس معاملے میں سوانح نگار کا کام یہ ہے کہ وہ ان خصائص کو عمومیت کا رنگ دے کر اس طرح پیش کرے کہ وہ دوسروں کے لیے ناقابل فہم نہ رہیں۔ جگر بریلوی کی شخصیت کا یہ پہلو دلچسپی سے خالی نہیں کہ انھیں سترہ اٹھارہ برس کی عمر سے پراسرار تجربات سے واسطہ رہا۔ مثلاً ''خوابوں کا سچا ہونا، اشعار کے ذریعے پیش گوئیاں ہونا، غیبی آوازوں سے آئندہ کے واقعات کی آگاہی ہوجانا زندگی کا کوئی اہم واقعہ ایسا نہیں جس کا علم کسی نہ کسی ذریعے سے پہلے نہ ہوگیا ہو۔ دوسری طرف نفسیاتی کیفیتوں کی کارفرمائی بھی کم حیرت انگیز نہیں رہی جو خواہش دل میں پیدا ہوئی اس کے برعکس ظہور میں آیا۔'' ان کے متعلقات شاعری کا یہ انوکھا پہلو ہے کہ اشعار کے ذریعے آنے والے واقعات کی

اطلاع سی ہو جاتی ہے۔ اس کی تفصیل انھوں نے اپنی ایک انگریزی تصنیف میں پیش کی ہے۔ حدیث خودی میں جو چند ایک سرسری مثالیں دی ہیں ان میں سے ایک یہ ہے۔ شروع دسمبر 1942 میں یہ شعر ہوا:

جان رگ رگ سے کھچی آتی ہے وہ رنگ ہے آج
جیسا جاتا ہو چھڑائے ہوئے داماں کوئی

اس کے چند روز بعد نوجوان بیٹے کی میت یہی شعر پڑھتے ہوئے اٹھانا پڑی۔ اسی زمانے میں ایک اور شعر ہوا:

سینے میں آگ دہکتی ہے لب پیاس سے سوکھے جاتے ہیں
جو قطرے چلو بھر بھی نہیں ان سے اے شبنم کیا ہوگا

جگر بریلوی نے اس کی تصریح کرتے ہوئے لکھا ہے، ''اس آگ سے مراد بے چینیاں تھیں جن میں میری زندگی نامی (جوانا مرگ فرزند) کی رحلت کے بعد گزری۔ پیاس سے مراد وہ شدید حاجتیں جو اہل و عیال کی پرورش کے باعث روز و شب لاحق رہ کر جان ضیق میں ڈالے رہیں۔ چلو بھر قطروں سے وہ چند گلٹی کے سکے، جن پر معاش منحصر ہوئی۔''

انسانی فطرت کی نیرنگیاں اور کرشمہ سازیاں عجیب و غریب ہیں۔ ایسے لوگوں کے سچے واقعات موجود ہیں جو کمرے میں بند چیزوں کی ماہیت بتا دیتے ہیں، کتاب کھولے بغیر اس کے پڑھنے پر قادر ہو سکتے ہیں، بغیر ہپناٹائز کیے دل کے راز عیاں کر دیتے ہیں یا زمین کے نیچے دفن ہو کر کئی روز تک زندہ رہ سکتے ہیں۔ راقم الحروف کو خود ایک ایسے شخص سے ملاقات کا اتفاق ہوا جسے جمع، تفریق، ضرب، تقسیم کے پیچیدہ سے پیچیدہ اور طویل سے طویل ہندسے دیے جاتے تھے لیکن وہ چند ہی سیکنڈ میں بغیر فکر و تامل کے ان کا بالکل صحیح جواب لکھ دیتا تھا۔ نیاز فتح پوری صاحب نے بھی پچھلے برس 'نگار' میں ہوڈینی اور کمبرلینڈ کے چند خارق عادات واقعات بیان کیے ہیں۔ کمبرلینڈ عموماً اپنے دوستوں کے پوشیدہ سوالات کا نہایت صحیح جواب دیا کرتا

تھا۔ حتیٰ کہ ایک بار آسٹریا کے ولی عہد نے ایسے سیاہ کتے کا تصور کیا جس کا علم خود اس کو بھی نہ تھا لیکن کمبرلینڈ نے اس کا صحیح مقام و پتہ بتا دیا۔ اسی طرح وزیر گلیڈسٹون نے بھی کمبرلینڈ کو آزمایا اور اس کی صلاحیت کی تصدیق کی۔ غرض یہ بات کہ فطرت بعض لوگوں کو دل و دماغ کی غیر معمولی صلاحیتیں عطا کرتی ہے، ناقابل یقین نہیں۔ جگر صاحب کے بارے میں بھی اتنی بات آسانی سے سمجھی جاسکتی ہے کہ ان کی فطری افتاد نے ان کی غم پرور صلاحیتوں کو اس قدر پختہ کردیا ہے کہ ان کے قلب و روح آنے والے آلام و مصائب سے چند روز پہلے ہی متاثر ہوجاتے ہیں۔

حدیثِ خودی کے دوسرے حصے میں جگر بریلوی نے اپنی شاعری اور خصوصاً غزل پر مختصراً تبصرہ کیا ہے۔ ایک آدھ صفحے میں اپنی تصانیف کا ذکر بھی کیا ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اردو میں ان کی خدمات کیسی متنوع اور اہم ہیں۔ جگر صاحب کی خلقی خاموشی اور بے نیازی کی وجہ سے ان کے ادبی کام کی اہمیت کا صحیح اندازہ بہت کم لوگوں کو ہے۔ اگر ان کی خدمات کا بے لاگ جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اپنی کم نویسی کے باوجود کیا بلحاظ کیفیت و کیا باعتبار کمیت، انھوں نے نظم و نثر کے میدان میں اچھے اچھوں کو پیچھے چھوڑا ہے۔ ان کے لکھے ہوئے دو تذکرے 'یادِ رفتگاں' اور 'بہار جاوداں' دقتِ نظر اور تحقیقی شعور کے آئینہ دار ہیں۔ 'جدید تغزل' اور 'منشی نوبت رائے نظر کی حیات اور شاعری' پر ان کی مبسوط تصانیف ہنوز طبع نہیں ہوئیں۔ فن اور زبان پر انھیں جو عبور ہے، 'وہ صحت زبانِ اردو' اور 'اسناد' جیسی کتابوں سے ظاہر ہے۔ اس کے علاوہ ان کے ادبی اور علمی مضامین رسالہ 'زمانہ'، 'نیرنگ نظر'، 'ہمایوں' اور 'نگار' میں برسوں شائع ہوتے رہے ہیں۔

شاعری میں سوائے ان کی معرکتہ الآرا مثنوی 'پیامِ ساوتری' اور چند نظموں کے ایک چھوٹے سے مجموعے 'رنگ و بو' کے ہنوز کوئی کتاب منظر عام پر نہیں آئی۔ غزلوں کا مجموعہ 'راز و نیاز' نظموں کا 'نور و سرور' رباعیات کا 'اسرار' اور بچوں کی نظموں کا مجموعہ 'کلیاں' ابھی ناشرین کے طاقِ نسیاں کا گلدستہ بنے ہوئے ہیں۔ البتہ ان کی

غزلوں کا انتخاب انجمن ترقی اردو عنقریب شائع کرنے والی ہے۔

ان کی شعرگوئی کا یہ پہلو قابل توجہ ہے کہ وہ شاعری برائے شعر گفتن نہیں کرتے۔ ان کا بیان ہے کہ اکثر جذبات کی شدت میں کوئی مصرع زبان پر آگیا۔ اسے شعر کرلیا اور دل کی کیفیت ادا ہوگئی۔ یہی وجہ ہے کہ بعض غزلوں میں متضاد کیفیات ملتی ہیں کیونکہ وہ ایک ہی وقت اور ایک ہی حالت میں لکھی نہیں گئیں۔ انھوں نے کبھی رواجاً اور رسماً شعر کہا نہ اس ارادے سے غزل لکھی کہ دیوان مرتب کرنا ہے۔ جب طبیعت حاضر ہوئی تو کہہ لیا، ورنہ دماغ پر زور نہیں ڈالا۔ چنانچہ وہ لوگوں کی فرمائشیں پوری کر سکے نہ مشاعروں کے شاعر بن سکے۔

اپنی شاعری پر خود تبصرہ کرنا بڑا نازک کام ہے۔ ذرا سی لغزش سے مصنف، خودستائی اور خودنمائی کا مرتکب ہوسکتا ہے۔ جگر بریلوی نے اس ذمہ داری کا ذکر کرتے ہوئے چند لفظوں کی مدد سے اپنی راہ کے کانٹے یوں نکالے ہیں:

> ''کسی کے کلام میں دو باتیں دیکھنے کی ہوتی ہیں۔ کیا کہا ہے اور کس انداز سے کہا گیا ہے۔ دونوں نہایت وسیع بحث کی طالب ہیں۔ میں صرف پہلی بات کو لیتا ہوں یعنی میں نے کیا کہا۔ دوسری بات ایک جملے میں ختم ہے۔ اگر انداز میں اثر ہے تو سب کچھ ہے۔ اس اثر کا اندازہ دوسرے لوگ کرسکتے ہیں۔ شاعر کو تو اپنا کلام اچھا ہی لگتا ہے۔''

آگے چل کر انھوں نے حسن اور غم کو اپنی شاعری کے بنیادی اجزا قرار دیا ہے۔ حسن سے متعلق ان کا کہنا ہے۔ ''زندگی میں سب سے پہلی چیز جس کی کرشمہ سازی نظر آتی ہے، حسن ہے۔ بچپنے سے حسین مناظر، دلکش تصاویر، نغمہ و سرود میری روح میں نشاط سے ایک ہیجان پیدا کردیتے تھے۔ حسن شعلہ بن کر جان میں اترتا تھا۔ برسات کے موسم میں حسن کی جلوہ سامانیاں بے پناہ ہوتی تھیں۔ معلوم ہوتا تھا کہ کوئی بالکل دل کو مسوس ڈالے گا یا وہ جھلس کر رہ جائے گا۔

یہ دراصل مظاہر فطرت کی دلکشی اور دیدہ زیبی کے کرشمے تھے، حسن انسانی کی

بجلی تو شباب کی سرحد میں قدم رکھنے کے بعد کوندنا شروع ہوتی ہے۔ لیکن جگر بریلوی کو بچپن ہی سے وضع احتیاط اور 'آفاق کی اس کارگہ شیشہ گری' میں آہستہ سانس لینے کی جو عادت پڑ گئی تھی، وہ شعر کی دنیا میں بھی ساتھ رہی اور انھوں نے حسن و عاشقی کے معقول جذبات و احساسات کا کھل کر اظہار کرنا ہمیشہ معیوب سمجھا۔ پھر غم روزگار کے ہاتھوں بھی اتنی فراغت اور فرصت نصیب نہ ہوئی کہ عشق کے ارضی تصور کی کشش محسوس کرتے اور اس کے مختلف پہلوؤں کی بھرپور ترجمانی کرتے۔ اس لحاظ سے ان کا محبوب بہت کچھ اصغر کے غیر مرئی محبوب سے ملتا جلتا ہے۔ کہتے ہیں:

بالیدگی روح ہے یا جلوۂ نگار پھرتا ہے کوئی ساتھ گلستاں لیے ہوئے

جگر بریلوی کے فلسفۂ حیات میں بنیادی حیثیت غم کی ہے۔ اس میں شاید ہی کسی کو کلام ہو کہ زندگی کی حقیقت خوشی نہیں، غم ہے۔ بعض لوگوں کا عقیدہ ہے کہ خوشی دراصل کوئی کیفیت ہی نہیں بلکہ غم کی عارضی غیر موجودگی کا نام ہے جسے کوئی استحکام نہیں۔ جیسے رات کی تاریکی میں روشنی کی کوئی کرن ایک لمحے کے لیے چمک جائے اور بس۔ جگر بریلوی کو زندگی میں جیسے 'روز سیاہ' سے سابقہ رہا ہے اور انھیں پے بہ پے آلام کے جو بے ستون کاٹنے پڑے ہیں، ان کا تقاضا یہی رہا ہے کہ زندگی مکمل طور پر غم سے عبارت سمجھی جائے۔ اس پر جگر کی خلوت پسندی اور کم آمیزی مستزاد، غرض غم ہمیشہ کے لیے ان کا اوڑھنا بچھونا بن گیا۔

غم سے نبرد آزمائی کے مختلف انداز ہوتے ہیں۔ ایک تو اپنی شکست قبول نہ کرنے اور تڑپ تڑپ کر جیے جانے والا میر کا انداز تھے:

سر مارنا پتھر سے اور ٹکڑے جگر کرنا اس عشق کی وادی میں ہر نوع بسر کرنا

اس انداز میں جب مزاج کی شوخی اور نفسیاتی گہرائی شامل ہو جاتی ہے تو غالب کی طرح دل کے داغوں سے کھیلا جا سکتا ہے — اور ''دل محیط گریہ و لب آشنائے خندہ'' کے مصداق زندگی بسر ہوتی ہے۔ دوسرا انداز منہ بسورنے اور رو رو کر غم سہنے کا ہے۔ اس میں انسان خود بھی کڑھتا ہے اور دوسروں کو بھی جلاتا ہے۔ فانی

کے ہاں غم کی یہی کیفیت کمالِ خلوصِ فن سے جلوہ گر ہے۔ غم سے نبرد آزمائی کا ایک تیسرا انداز بھی ہے۔ یہ نہ اندر ہی اندر گھلنے کا ہے نہ اپنے زخموں پر لب آسا مسکرانے کا۔ یہ انداز فاتحانہ تیوروں سے غم کی اصلیت جھٹلاتا ہے نہ اپنی بے چارگی جتاتے ہوئے غم کی اہمیت بڑھاتا ہے، بلکہ ان دونوں کے بین بین غم کو غم سمجھتے ہوئے اس کے اظہار سے جی کا بوجھ ہلکا کرتا ہے۔ یہی جگر بریلوی کا خاص انداز ہے۔ غم ان کے نزدیک چونکہ زندگی کی بنیادی حقیقت ہے، اس لیے منفی نہیں بلکہ ایک مثبت قدر ہے۔ ہماری تمام نفسیاتی کیفیتوں میں فقط غم ایک ایسی کیفیت ہے جس سے دل اور دماغ شدت سے گہرے طور پر متاثر ہوتے ہیں۔ یہ خوبی محبت میں بھی پائی جاتی ہے لیکن محبت کے نشاط انگیز پہلو میں اثر پیدا کرنے والی قوت عموماً سطحی اور عارضی ہوتی ہے۔ محبت کا اثر گہرا اور دائمی تبھی ہوتا ہے جب اس میں 'درد و داغ و سوز و ساز و جستجو و آرزو' کے غم انگیز عناصر شامل ہو جائیں۔ یہ سعادت غم ہی کو حاصل ہے کہ اس سے جسم و روح بیک وقت شدید طور پر متاثر ہوتے ہیں اور طبیعت میں ایسا گداز پیدا ہوتا ہے کہ دل سے خودغرضی، تعصب، تنگ نظری، نفرت، غصہ، فریب دہی وغیرہ جملہ انسانی عیوب کا گرد وغبار ہٹ جاتا ہے۔ غم کے اثر سے دل کی زمین نرم ہو جاتی ہے اور دردمندی و شرافتِ نفس کے ایسے خودرو پودے سر اٹھاتے ہیں جن پر خلوص، اخوت، محبت، حق پرستی وغیرہ متعدد صفاتِ حسنہ کے پھول کھلتے ہیں۔ جگر بریلوی نے اس بات پر زور دیا ہے کہ "غم نے جس میں ساری عمر تڑپتے گزری، کبھی کبھی اس جھلک سے بھی ہم کنار کر دیا، جس کا حظ و انبساط اور کیف و سرور بیان سے باہر ہے۔" وہ غم کو Katharsis یعنی تہذیبِ نفس کا بہترین وسیلہ سمجھتے ہیں۔ انھیں کا شعر ہے:

حسرتیں مٹتی رہیں دل پے بہ پے ٹوٹا کیا ایک تہذیبِ مسلسل زندگی کا نام تھا

اسی تہذیبِ مسلسل کا نتیجہ ہے کہ جگر بریلوی گناہ و ثواب میں یقین نہیں رکھتے۔ ان کا بیان ہے۔ "میں اس معصیت کا قائل ہوں جو بنی نوعِ انسان کے باہمی رشتے

پر حرف لائے۔ انسانیت کے دامن پر داغ ہو۔ ہر انسان کو اپنے ماں باپ، اپنے سماج اور قوم کا کچھ فرض ادا کرنا ہے۔ سنسار ایک بہت بڑا کنبہ ہے جس میں ہر مرد و عورت کے کچھ فرائض ہیں، کچھ حقوق ہیں، انھیں ادا نہ کرنا اور ان سے غافل رہنا معصیت ہے۔“

ان کا ایمان ہے کہ جو کچھ پیش آتا ہے، مقدرات سے ہے۔ پے بہ پے آلام و مصائب اور غور و فکر کی عادت نے انھیں اسی عالم گیر حقیقت تک پہنچایا ہے کہ ”مجبوروں پہ مختاری کی تہمت“ ناحق ہے۔ ان کا شعر ہے:

زندگی اپنی نہ موت اپنی نہ دل اپنا نہ دماغ
کون کہتا ہے کہ مختار ہوں مجبور نہیں

اسی لیے وہ عمل اور مکافاتِ عمل کے بھی قائل نہیں:

مزاجِ حُسن کا اک عالم تلوّن ہے — کچھ اور اس کے سوا رمزِ کائنات نہیں

لیکن جبر و تقدیر کا قائل ہونے کے باوجود وہ عمل اور سعی و تدبیر کو بے معنی نہیں سمجھتے۔ پاؤں توڑ کر بیٹھ رہنا آئین فطرت کے خلاف ہے۔ ”ہاتھ پاؤں کام کرنے کے لیے، دل احساس اور دماغ سوچنے کے لیے ہے۔ اگر یہ سب معطل ہو جائیں تو آثارِ زندگی ہی مٹ جائیں۔ مقتضیات فطرت کیونکر پورے ہوں۔ اس لیے تدبیر و عمل ناگزیر ہے اور انسان فعل و عمل سے دست بردار نہیں ہوسکتا۔ مقصود صرف یہ ہے:

ہر چند ہم اسیر زماں و مکاں سہی — رفتار فرض ہے تو قدم کیوں غلط پڑیں
ایسی بھی اک کوششِ ناکام ہونا چاہیے — جس سے کھل جائے فریبِ حسن و تدبیر و عمل

یہ ہیں جگر بریلوی کے فلسفۂ حیات کے بنیادی عناصر، جن کے ذکر و اذکار نے ان کی سوانح کو اصحابِ نظر کے لیے مزید دلچسپ بنا دیا ہے۔

اچھی سوانح عمری میں دوسری بنیادی خوبیوں کے ساتھ ادبی شان کا ہونا بھی شرط ہے۔ سوانح عمری شخصیت کا کیسا ہی مربوط اور گہرا تجزیہ کیوں نہ پیش کرتی ہو اور روح عصر کی کتنی سچی ترجمانی کیوں نہ کرتی ہو اگر اس میں ادبی رنگ نہیں تو وہ تاریخی

دستاویز ہو تو ہو، سوانح عمری نہیں کہی جاسکتی۔ جگر بریلوی نے اس کا پورا خیال رکھا ہے۔ حدیث خودی کی ایک خوبی اس کا متوازن، معتدل اور مختصر انداز بیان ہے۔ کل چھ جزو کی کتاب میں انھوں نے اپنے ستر برس کے گوناگوں تجربات، زندگی کے نشیب و فراز اور شعر و شاعری سے متعلق نظریاتی مسائل کو ایسی خوبی سے سمویا ہے گویا:

گہر میں محو ہوا اضطراب دریا کا

ساری کتاب میں ایک لفظ غیر ضروری یا زائد نہیں۔ سیدھا صاف انداز بیان جس میں دلکش محاورے کہیں کہیں لطف دے جاتے ہیں۔ فقرے مربوط ہیں، جیسے کوئی بالمشافہ گفتگو کر رہا ہو۔ کہیں گنجلک یا ژولیدہ بیانی نہیں۔ پھر الفاظ کا انتخاب ایسا مناسب اور معقول کہ بات دل میں اتر جائے اور کہنے والا بھی خودنمائی کے خطروں سے صاف دامن بچا جائے۔ جو کچھ لکھا ہے، جذباتیت سے ہٹ کر لکھا ہے۔ بے ہنگم عبارت آرائی نام کو نہیں۔ جو بات کہنا چاہی ہے، سوچ سمجھ کر کم سے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ صاف کہی ہے۔ کہیں کہیں برجستہ اشعار سے نثر چمک گئی ہے۔ اشعار عموماً اپنے پیش کیے ہیں ورنہ نثر کی معنویت بڑھانے کے لیے اساتذہ کے اشعار کو بڑی خوبی سے کھپایا ہے۔ پوری کتاب میں کہیں کوئی جھول محسوس نہیں ہوتا۔ ایک ایک جملہ طبیعت حاضر کرکے اور جی ٹھونک کے لکھا ہے۔ جہاں سے کھول کر دیکھیے معلوم ہوگا:

آباد ہے اک تازہ جہاں تیرے ہنر میں

کہیں کہیں دلچسپ ادبی نکتے بھی بیان کیے ہیں۔ مثال کے طور پر مشاعروں سے متعلق انھوں نے اپنا جو مسلک ظاہر کیا ہے، اس سے ہمارے موجودہ شاعر بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں۔ ''اب تک چھ سات مشاعروں میں شرکت کی نوبت آئی ہوگی، وہ بھی کسی مجبوری سے۔ خواہ مخواہ کی واہ واہ اور سبحان اللہ کو میں شاعری کا حاصل یا شاعر کا صلہ یا اس کے کلام کی تنقید نہیں سمجھتا۔ شعر و سخن میں ایک روحانی لذت ہے جس کے آگے دنیا کی تمام لذتیں ہیچ ہیں۔ یہی لذت شاعرانہ زندگی کا حاصل ہے۔

ہنگامہ آرائی سے اور اس سے کیا واسطہ!''

ایک اور مقام پر انھوں نے نقادوں کی بھی خبر لی ہے۔ جدید تنقید میں نفسیاتی، تاثراتی اور مارکسی نظریوں کی جو افراط و تفریط ہے۔ جگر بریلوی نے ان میں سے کسی کا نام لے کر کسی کی مذمت نہیں کی لیکن ناقدوں کی اس روش کا ماتم ضرور کیا ہے جو انھیں بنیادی ادبی اقدار کی صحیح پرکھ سے دور رکھتی ہے۔ کہتے ہیں ''تمام اشعار دل کے ترجمان نہیں ہوتے۔ بہت سے عقل و شعور کے بھی منت گزار ہوتے ہیں۔ دل سے جو نکلتے ہیں، ان میں اور ان میں اکثر تبائن و تضاد نظر آتا ہے۔ ان میں سے کس کو شاعر کی روح کا مظہر سمجھا جائے۔ اسے سمجھنے کے لیے شاعر کے کردار پر گہری نظر ڈالنا پڑتی ہے۔ اشعار و کردار دونوں سے اس کی شخصیت تک، شخصیت سے باطن تک اور باطن سے نہاں خانہ روح تک بخوبی رسائی ہوجاتی ہے۔ نقاد کا کام یہ ہے کہ روح اور اس کے مظاہر میں یک رنگی تلاش کر کے صحیح صحیح اور پورے خط و خال اس تصویر کے نمایاں کر دے جس کا نام شاعر ہے.....شاعر کے مکمل پیکر کا اندازہ لگانے کے لیے بڑی وسیع اور عمیق اور صحیح نظر کی ضرورت ہے۔ اس کی طبیعت کی چگونگی، کیفیتوں کی نزاکت، تصورات و تاثرات کی گوناگونی تک پہنچنے کے لیئے جتنا وسیع اس کی ذات کا علم ہوگا اتنا ہی اس کے شعر کا مفہوم حقیقی ہوگا اور اس سے شاعر کی تصویر صاف اور بے لاگ نظر آئے گی۔ یہ بھی یاد رہے کہ شاعر عام فطرت لے کر نہیں آتا۔ جو لوگ شاعر کی زندگی پر نظر ڈالے بغیر اسے محض رسمی اور رواجی واقعات و کیفیات کا مجموعہ سمجھ کر اس کے شعر کا جائزہ لیتے ہیں، وہ جو نقشہ پیش کرتے ہیں، ناقص ہوتا ہے اور اس سے ایک مکمل وجود کا ایک ہی رخ سامنے آتا ہے۔ حیات کو سمجھے بغیر غلط فہمیاں ہونا لازمی ہیں۔ یہ غلط فہمیاں شاعر کو مجروح کر دیتی ہیں۔ ناقدوں پر خنجر زنی کا الزام عائد کرتی ہیں۔ اس جرم میں وہ بھی گرفتار ہیں، جو بے جا ستائش کرتے ہیں اور وہ بھی جو خردہ گیری پر اتر آتے ہیں۔''

ایسے بیانات سے جگر بریلوی کا نقطۂ نظر واضح طور پر سامنے آتا ہے۔ انھوں

نے 'حدیث خودی' لکھ کر یقیناً ہمارے لیے بہت سی باتیں محفوظ کردی ہیں۔ اس سے ان کا مقصد ادب و اخلاق کا درس دینا ہے نہ اپنی عظمت جتانا ہے۔ اکابرین کی طرح انھوں نے اپنے حالات زندگی اس لیے بیان نہیں کیے کہ ان کے پڑھنے سے بہتوں کا بھلا ہو۔ نہ ہی انھیں اپنے اشہب قلم کی جولانیاں دکھانا مقصود ہے بلکہ اس خودنوشت سے جگر بریلوی کا مدعا محض اپنی شخصیت کے اساسی عناصر کو معروضی طور پر پیش کرنا ہے تاکہ ان کے کلام کے بنیادی محرکات سمجھنے میں مدد ملے۔ یہ سوانح عمری اس لحاظ سے قابل قدر ہے کہ اس سے اردو کی ایک ایسی ادبی صنف میں اضافہ ہوا ہے جو ہنوز اپنی نشوونما کی ابتدائی منزلیں طے کر رہی ہے۔ مجھے امید ہے کہ اردو داں طبقہ اس کے مطالعہ سے لطف اندوز ہوگا:

ذوق ایں بادہ ندانی بخدا تانہ چشی

(مقدمہ 'حدیثِ خودی'، از جگر بریلوی،
ادبستانِ اردو، امرتسر، 1959)

جوش ملسیانی کا رنگ سخن

پنڈت لبھورام جوش ملسیانی 1882 میں پنجاب کے ایک قصبے میں پیدا ہوئے تھے اور ان کا بچپن بڑے ہی غیر شاعرانہ اور حوصلہ شکن ماحول میں گزرا۔ اس پر بھی انھوں نے زبان میں جو کمال حاصل کیا اور فن شعر میں جو امتیاز پایا، اس سے ان کی غیر معمولی صلاحیتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ ان کی شاعری جس زمانے میں پروان چڑھی وہ ہندستانی زندگی میں یک گونہ زوال کا زمانہ تھا۔ اردو شاعری کی دنیا میں داغ اور امیر کی دھاک بندھی ہوئی تھی۔ ایک طرف میر و غالب تو دوسری طرف آتش و انیس کی شاعری کو لوگ بھولتے جا رہے تھے، اور داغ و امیر کے استادانہ اور رندانہ اشعار پر جان دیتے تھے۔ اس کے ساتھ ساتھ جن دوسرے شاعروں کی آوازیں اس وقت غزل کی دنیا پر چھائی ہوئی تھیں وہ تھیں مجروح اور جلال، آسی غازی پوری اور شاد عظیم آبادی کی۔ اس کے کچھ دنوں بعد ریاض خیرآبادی، جلیل مانکپوری، نسیم بھرت پوری اور بیخود دہلوی، عزیز، صفی، ثاقب اور حسرت موہانی کی آوازیں بھی بلند ہونے لگیں۔ غزل کا رنگ داغ اور امیر کا رنگ ٹھہر چکا تھا۔ جوش ملسیانی نے بھی کلام کی اصلاح کے لیے داغ سے رجوع کیا، اور داغ کی زندگی کے آخری برسوں میں خط و کتابت کے ذریعے ان سے کسب فیض کرتے رہے۔ داغ کے شاگرد ہونے کے باوجود جوش ملسیانی ان کی شاعری کی رندانہ اور عاشقانہ لَے سے بہت کم متاثر ہوئے۔ ان کی طبیعت میں شروع ہی سے ضبط و متانت اور سنجیدگی تھی۔ داغ کی شاعری سے جوش نے جو اثر قبول کیا وہ یہی ہے کہ وہ زبان و بیان اور صحت و صفائی کے بارے میں بے حد حساس ہو گئے، اور روزمرے، محاورے اور ندرت ادا اور شوخی

و برجستگی پر توجہ کرنے لگے۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں :

انھیں بھی تو دامن سے دھو ڈالیے گا　　مرے خون کے کچھ نشاں اور بھی ہیں

وعدہ تو کر گئے ہیں وہ لیکن　　خوف ہے پھر اگر مگر نہ کریں

دل آزاری اگر ہے خو تمھاری　　شکایت کی شکایت اس قدر کیوں

یاد رکھنا تو آپ بھول گئے　　بھول جانا مگر ہے اب تک یاد

لبِ تقریر ترے سامنے وا بھی نہ کریں　　اس کا مطلب یہ کہ ہم شکرِ جفا بھی نہ کریں

ترکِ وفا کے بدعہدی کے مجرم ہم ہیں یونہی سہی
ختم کرو اس بحث کو صاحب تم جیتے ہم ہار گئے

باقی میرے قصے کی اب دو ہی یہ باتیں ہیں　　جینے کی دعا دینا، مرنے کی دعا کرنا

یہی برتاؤ ہے تو جاتا ہوں　　شکریہ آپ کی عنایت کا

پہلی جنگ عظیم کے زمانے سے غزل کی دنیا میں ایک خاموش تبدیلی ہونا شروع ہوئی اور امیر و داغ کی روایات شکست ہونے لگیں۔ حالی کے نغمے اب فضا پر چھانے لگے۔ شاد اور اثر نے میر کے اثرات سے فیض حاصل کیا۔ حسرت بھی مصحفی کے واسطے میر سے متاثر ہوئے۔ ثاقب، غالب سے اثر پذیر ہوئے اور فانی نے پہلے غالب اور پھر میر کا رنگِ سخن قبول کیا۔ غزل کی دنیا میں جب عموماً شاعر غالب اور میر کی طرف پلٹ رہے تھے۔ جوش ملسیانی، ذوق سے متاثر ہونا شروع ہوئے۔

ذوق سے اپنی مناسبت طبعی کا ثبوت انھوں نے اپنے ایک مضمون ''ذوق سے ناانصافی'' میں دیا ہے۔ انھوں نے ایک اور مقام پر اقرار کیا ہے کہ ''ابتدائی مشق کے دوران جس کلام کو میں نے اپنے میلانِ طبیعت کے مطابق پایا، وہ دیوانِ ذوق تھا اس میں تخیل اور زبان دونوں پہلو بہ پہلو نظر آئے۔ اس دیوان نے یہ بتلایا کہ حسنِ بندش کیا ہوتا ہے اور شعر کسے کہتے ہیں۔ محاورات کے استعمال میں ایسے نادر اسلوب کہ ان سے بہتر اسلوب خیال میں نہ آسکیں، اس دیوان میں دیکھیے۔'' زبان پر توجہ داغ کے اثر سے مزاج کا حصہ بن چکی تھی۔ ذوق کے مطالعے نے اس پر جلا کی اور جوش نے خیال کو صفائی اور برجستگی سے ادا کرنے میں کمال بہم پہنچایا۔ اُن کی ابتدائی غزل پر ذوق کا یہ اثر بھی ہوا کہ سماجی سچائیوں اور اخلاقی مضامین پر بھی توجہ صرف کی اور انھیں بے تکلفی سے بیان کرنے لگے:

جس کے معنی میں بھی دنائت ہو ایسی دنیا سے پیار کیا معنی؟

برق کی چمک کو اے مغرور دیکھ عقل مندوں کو اشارہ چاہیے

تربت میں جسم جائے گا سایہ نہ جائے گا کوئی بھی ساتھ اپنا پرایا نہ جائے گا

ذوق و داغ کی روایت کے اثر سے محاورات کے برجستہ استعمال استادانہ بندش اور لطف زبان کے نمونے دیکھیے:

ڈوبنے والوں کو کشتی کیا ضرور ان کو تنکے کا سہارا چاہیے

اشکوں کو اے ضبطِ محبت روک اگر تو روک سکے
ورنہ سمجھ لے گھر کے بھیدی لنکا ڈھایا کرتے ہیں

موت ہی انسان کی دشمن نہیں زندگی بھی جان لے کر جائے گی

تیرا حسن سانچے میں ڈھلتا رہے بلا سے کوئی ہاتھ ملتا رہے

یہ سکّہ زمانے میں چلتا رہے ہر اک دل میں چمکے محبت کا داغ

پھر بھی آتی ہیں صدائیں ابھی دیکھا کیا ہے دن کو تارے تو مقدر نے دکھائے ہم کو

دل اس کے نشانے پر بے خوف و خطر آیا جس تیر سے پانی ہو پتھر کا کلیجہ بھی

دل بیٹھ گیا ہو تو ستم اٹھ نہیں سکتا اُمید پہ موقوف ہے جاں بازیِ الفت

شکر ہے اب کوئی کانٹا دلِ دشمن میں نہیں پھول تربت پہ چڑھانے کے لیے آتا ہے

دم نکلتے ہی مسافر کا قدم منزل میں ہے زندگی ہی سنگِ راہ کعبۂ مقصود تھی

خاک اڑاتی ترے کوچے سے صبا بھی آئی اک فقط میں ہی تو ناکام نہ آیا ظالم

جتنی ہے ملاحت وہ نمک داں کے لیے ہے اس حسن سے اُمید نہ رکھ مرہم دل کی

جوش بھی ذوق کی طرح رسمی خیالات اور پنچایتی باتوں کو اشعار کے سانچے میں خوب ڈھالنا جانتے تھے۔

کس امید پہ دنیا والے دنیا دنیا کرتے ہیں اپنے بچوں کو یہ ناگن مار کے خود کھا جاتی ہے

کفن کے سوا کیا ہے سامان اپنا عدم کی مسافت ہو کیوں بار ہم کو

اپنوں کی دوستی نے سکھایا ہے یہ سبق　　غیروں کی دشمنی بھی عنایت سے کم نہیں

ہوگیا آئینہ آئین زمانہ سارا　　ہر بشر میں یہی منہ دیکھے کی الفت دیکھی

مجھے رات بھر یاد کس نے کیا ہے　　سحر ہوگئی ہچکیاں آتے آتے

جنت ایک چیز ہی سہی لیکن　　حشر تک انتظار کیا معنی

بچ جائے کوئی قید علائق سے کس طرح　　مر کر بھی ہے لگی ہوئی گور و کفن کی شاخ

کامل کی جو پوچھو تو نہیں خضر بھی کامل　　جینا اسے آتا ہے تو مرنا نہیں آتا

لیکن جوش صرف محاورے اور زبان کے شاعر نہیں۔ نہ وہ سیدھی سپاٹ بات ہی کرنے کے زیادہ قائل ہیں۔ وہ غزل میں اشاریت اور رمزیت کی اہمیت کا احساس رکھتے ہیں۔ انھوں نے واقعات کے بیان میں کہیں کھلا ڈلا انداز اختیار نہیں کیا، اور اظہار جذبات میں رمزیت کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔

مختصر بھی ہے اور جامع بھی　　'کیا ہوا' کا جواب 'کیا نہ ہوا'

ہاتھ پھیلائے ہیں دعا کے لیے　　بدگماں کو گمان اور ہی ہے

چھوٹتا ہی نہیں ہمیں صیاد　　ورنہ پروائے بال و پر نہ کریں

ہاں کہو کچھ ہمیں بھی ہو معلوم　　وہ گلہ کیا جو برملا نہ ہوا
وہ جفا دوست وہ وفا دشمن　　خیر گزری کہ آشنا نہ ہوا

یہ تو اے شرطِ محبت کوئی انصاف نہیں
ہم تمنا تو کریں عرض تمنا نہ کریں

اتنی خوشی ہوئی ہے ترے التفات کی
عمر گذشتہ مانگ رہے ہیں خدا سے ہم
روشن تو ہو چلی تھی قفس میں بھی زندگی
پھر بجھ کے رہ گئے ہیں چمن کی ہوا سے ہم

سرگزشتِ اہلِ محفل ہے بہت ناگفتنی
شمع کو معلوم ہے سب کچھ مگر خاموش ہے

بادۂ عیش کی میں خاک تمنا کرتا
وہم تھا زہر نہ بھردے کوئی پیمانے میں

یہ رمزیت اتنی گہری اور دوربیں نہیں کہ اس میں اسرار و معنی کے دفتر پوشیدہ نظر آئیں۔ جوش کے یہاں یہ ہلکی سی چلمن کا کام دیتی ہے جس پر نگاہ پڑتے ہی وارداتِ دل کے نقش و نگار جھلملانے لگتے ہیں۔ اشارے اور کنائے سے جوش صرف اس حد تک مدد لیتے ہیں کہ بات موثر بن جائے اور آپ بیتی میں جگ بیتی کا لطف پیدا ہوجائے۔ یہ اشعار دیکھیے۔ نہ جانے ان میں کتنی انفرادی یا اجتماعی تلخیاں اور محرومیاں چھپی ہوئی ہیں:

چھیڑ ہے یہ قفس نصیبوں سے
مژدۂ نوبہار کیا معنی!

رنگِ چمن اُداس کبھی اس قدر نہ تھا
ہر پھول ایک دیدۂ حیراں ہے آج کل

رگِ گل حسن کی زنجیر پا تو ہو نہیں سکتی
رہے گا پتیوں میں قیدِ رنگ گلستاں کب تک

سیاہی شامِ غم کا شکوہ نہیں ہے راہِ طلب میں واجب
یہی اندھیرا بنے گا رہبر اسی سے کچھ روشنی ملے گی

فریاد خوانیوں سے یہ آبرو ملی ہے مثلِ جرس ہمیشہ آگے ہوں کارواں کے

دور جا پہنچا غبارِ کارواں میری مشتِ خاک تنہا رہ گئی

ہے نالہ ہائے غم میں نہاں نغمہ عید کا ہر اشکِ خوں ستارہ ہے صبحِ اُمید کا

فلک سے ٹوٹ کے گرتی ہیں بجلیاں اے جوش
بہار میرے چمن میں جو آنکلتی ہے

جوش کے یہاں ایسے لطیف اشعار کی تعداد خاصی ہے جو ضرب المثل ہوجانے کے قابل ہیں:

ناشگفتہ ہی رہی دل کی کلی موسمِ گل بارہا آتا رہا

اور بھی اس شرم نے مارا مجھے آپ کا بندہ ہوں پھر ناشاد ہوں

ناکامِ تمنا ہوں میں اس اشک کی مانند مرتے ہوئے عاشق کی جوآنکھوں میں رُکا ہو

حیف اے الفتِ فریب انجام ابتدا کیا تھی انتہا کیا ہے

اس شعر کے دیکھتے ہی میر کا یہ شعر بے اختیار یاد آجاتا ہے:

آگ تھے ابتدائے عشق میں ہم
اب جو ہیں خاک انتہا ہے یہ

ایک اور شعر دیکھیے:

ہے شورشِ دنیا بھی یہ ہنگامہ دیں بھی
ایک خون کے قطرے کا تو دل نام نہیں ہے

اس کو پڑھتے ہوئے بھی میر سامنے آجاتے ہیں:

دل اک قطرۂ خوں نہیں ہے بیش
ایک عالم کے سر بلا لایا

ایک اور شعر دیکھیے:

قدم اے ازدہامِ یاس دل میں دیکھ کر رکھنا
کسی گوشے میں میری عمر بھر کی آرزو ہوگی

آواز کی یہ کفایت اور روک تھام ذوق کے اثر سے نہیں ہوسکتی۔ اس شعر میں اور اوپر نقل کیے گئے چند دوسرے اشعار میں جو دبی دبی ٹیس، رکا رکا درد اور ہلکا ہلکا طنز ملتا ہے، وہ ذوق سے الگ کچھ اور رنگ ہے۔ اردو کے کس شاعر کی جھلک ہوسکتی ہے؟ جوش کے شاعرانہ ماحول اور ان کی غزلوں کے چیدہ چیدہ اشعار کو سامنے رکھتے ہوئے اس سوال کا جواب دینا ناممکن نہیں۔

میرے چراغِ عمر سے روشن تھی بزمِ ناز — سوجھی تمھیں یہ کیا کہ بجھا کر چلے گئے
ہر شام پر گمان تھا صبحِ نشاط کا — کیا دن تھے وہ خوشی کے جو آکر چلے گئے

نہیں ہے تاب عالم کو بیانِ سوزِ پنہاں کی — ہمارے عشق کا دنیا میں چرچا ہو نہیں سکتا

غم کی بھر مار ہوئی جاتی ہے — زندگی بار ہوئی جاتی ہے
یاد آتا ہے تبسم ان کا — سانس تلوار ہوئی جاتی ہے
جس محبت پہ بھروسہ تھا مجھے — اب وہ آزار ہوتی جاتی ہے
جان بھی تن میں اب اے پردہ نشیں — شوق دیدار ہوئی جاتی ہے
بار ہے دل پہ ندامت ان کی — جیت بھی ہار ہوئی جاتی ہے
ضبطِ غم کیا ہو کہ بیتابیِ دل — لب اظہار ہوئی جاتی ہے
سہل گوئی بھی رنج و غم میں جوش — سخت دشوار ہوئی جاتی ہے

دل پہ جو گزری کوئی کیا جانے　　یہ تو ہم جانیں یا خدا جانے
خاک جھیلے گا وہ مصیبتِ عشق　　جو لگا کر نہ پھر بجھا جانے
کیا کرے عرضِ مدعا وہ بشر　　ابتدا کو جو انتہا جانے
دل کو کل تک تو چین حاصل تھا　　آج کیا ہوگیا خدا جانے

الفت کی خامیوں کا یہ سارا فتور تھا　　میرا قصور تھا نہ تمھارا قصور تھا
مجھ کو بچا لیا لبِ شیریں کے فیض نے　　باتوں میں زہر تم نے ملایا ضرور تھا

بحث میں دونوں کو لطف آتا رہا　　مجھ کو دل میں دل کو سمجھاتا رہا
جور تو اے جوش آخر جور تھے　　لطف بھی ان کا ستم ڈھاتا رہا

اب کس سے پوچھیں تو نے بنایا ہے گھر کہاں
دیر و حرم بھی دیکھ لیے تو مگر کہاں

کیا ان اشعار کے پڑھتے ہی حالی کی یاد تازہ نہیں ہوجاتی؟ ان کے لب و لہجے میں جو ہلکی سی چٹکی، دبی دبی اُداسی اور نرم اچانک پن ہے، اس کی مثال اردو شاعری میں سوائے حالی کے اور کہیں نہیں ملتی۔ مندرجہ بالا اشعار میں جو ضبط، توازن، اعتدال، سلاست روی، اور میانہ روی ہے وہ حالی کی یاد دلاتی ہے۔ جوش کی شاعری غیر ارادی طور پر سہی، حالی سے متاثر ہوئی ہے۔

یہاں پہنچ کر یہ معلوم ہوجاتا ہے کہ جوش ملسیانی کا شعری ارتقا کیا رہا ہے۔

اب دیکھنا یہ ہے کہ کیا حالی، ذوق اور داغ سے متاثر اس شاعر کا اپنا کوئی رنگ سخن بھی ہے؟ اتنی بات واضح ہے کہ ان کے یہاں ایک یکساں، دھیما، سنجیدہ، متین، مہذب، شریفانہ اور روشن مزاج ملتا ہے۔ نیز ان کے ہاں ٹھیٹھ اردو کا ٹھاٹھ ہے۔

زبان و بیان کا البیلاپن، ہمواری اور حلاوت ہے۔ اعتدال اور توازن ہے۔ اس میں شک نہیں کہ انھوں نے دوسروں کے اثرات قبول کیے ہیں، مگر وہ کسی کے مقلد نہیں، ان کی انفرادیت کا ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ انھوں نے انتہائی غیر شاعرانہ ماحول میں زبان اور فن سے محبت کی اعلیٰ روایت کو نبھایا اور جذبات کے بیان میں ہر طرح کے عدم اعتدال سے گریز کیا اور متانت، سنجیدگی اور ضبط کی راہ کو اپنایا۔ انھوں نے رسمی غزل کو چھوڑ کر غزل کے مہذب، سنجیدہ اور شریفانہ لب و لہجے کی حفاظت کی۔ اس زمانے میں جبکہ فن سے بے نیازی اور زبان سے ناواقفیت عام ہونے لگی تھی، جوش نے فن اور آرٹ کی قدر کرنا سکھایا۔ انھوں نے اردو کی اردوئیت پر زور دیا۔ ایک مقام پر انھوں نے لکھا ہے کہ میرے نزدیک ادب برائے زندگی بھی ہونا چاہیے اور ادب برائے ادب بھی اور یہ صحیح بھی ہے۔ کیونکہ اگر ان میں سے ایک سے بھی غفلت برتی جائے گی تو ادب میں حسنِ ادب کبھی پیدا نہیں ہوسکتا۔

انھوں نے زبان اور فن کے قاعدوں پر خاصی توجہ کی۔ اردو غزل کے روایتی اور عریاں مضامین کو خیر باد کہا۔ رقیب، بوسہ، وصل، زلف، کمر، ابرو، دوپٹہ، چوڑیاں، گھنگھرو، جوبن، جوڑا، رونا، پیٹنا، میت اور جنازہ کے مبتذل مضامین سے انھوں نے عمداً احتراز کیا۔ وہ زیادہ فارسیت کے بھی قائل نہیں تھے اور اردو کے اردوپن پر زور دیتے تھے۔ مثال کے طور پر توالیِ اضافت، پسِ مردن، پس از مردن، بعد از مرگ، بس کہ، اے کہ، تا بہ معنی جب تک، نے بہ معنی نہیں کا استعمال ان کے یہاں نہیں ملتا۔ انھوں نے کاف علت کو جو اساتذۂ فارسی کی تقلید میں مستعمل ہے، اس لیے قابلِ ترک قرار دیا کیونکہ وہ اردو بول چال کے خلاف ہے۔ جوش کی شاعری اردوئیت کے نکھار کی اچھی مثال ہے۔ ذیل کے چند اشعار میں ٹھیٹھ اردو کا ٹھاٹھ ہے۔

کیا قہر تھی کسی کی ادا کچھ نہ پوچھیے — کیا کر گیا یہ تیرِ قضا کچھ نہ پوچھیے
اس بے رُخی سے حال مرا کچھ نہ پوچھیے — یا سُنیے غور سے اُسے یا کچھ نہ پوچھیے
گھر سے بھی اقربا نے نکالا پسِ وفات — کیا حشر زندگی کا ہوا کچھ نہ پوچھیے

دو چار دن تو مجھ کو رہی تاب صبر و ضبط   جو حال اس کے بعد ہوا کچھ نہ پوچھیے

کچھ نہ پوچھیے کی تکرار میں اردو اپنی حیثیت منوا لیتی ہے۔ اردو کا دیسی لب و لہجہ ایسی ردیفوں ہی میں اُبھر سکتا ہے۔ جوش کے ہاں ایسے اشعار کی کمی نہیں جن میں بولی ٹھولی اپنے پورے البیلے پن اور سج دھج سے چمک رہی ہے۔

محبت میں کوئی سود و زیاں سمجھا تو کیا سمجھا   کسی نامہرباں کو مہرباں سمجھا تو کیا سمجھا

یہ کیا کہ ستم مجھ پہ تو غیروں پہ کرم ہوں   اک پھول کا ہو رنگ کہیں اور کہیں اور

بھروسہ نہیں کچھ بہارِ چمن کا   ذرا سیر کرلوں خزاں آتے آتے

جوش زبان کے اس لب و لہجہ کے عاشق ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے کلام میں غیر معمولی سادگی پائی جاتی ہے:

وعدہ تو کر گئے ہیں وہ لیکن   خوف ہے پھر اگر مگر نہ کریں
یا رہیں اس میں اپنے گھر کی طرح   یا میرے دل میں آپ گھر نہ کریں

داغ کی مشہور زمینوں میں ان کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

کسی مصلحت سے دعا بن گئی ہے   مرے لب پہ میری فغاں آتے آتے
اثر لے کے پلٹی تھیں میری دعائیں   کہاں رُک گیا کارواں آتے آتے
نکیریں ابھی مجھ کو معذور رکھیں   بہت تھک گیا ہوں یہاں آتے آتے

مہربانی اور بھی تڑپائے گی   ان کے آنے پر بھی شامت آئے گی
موت ہی انسان کی دشمن نہیں   زندگی بھی جان لے کر جائے گی
بدگماں ہوں تجھ سے اے عمرِ رواں   سچ بتا مجھ کو کہاں لے جائے گی
موت سے غافل رہیں یا ہوشیار   آنے والی اک نہ اک دن آئے گی

آدمی تو کیا فرشتے کی نظر آپ کی صورت سے دھوکا کھائے گی

اسی سلسلے میں چند اور اشعار دیکھیے :

بھولی صورت ہی کو دل دے کے ہوئے ہم برباد
نہ مزاج آپ کا دیکھا نہ طبیعت دیکھی

کہنے والا کیا کہے کیوں کر کہے کب تک کہے آنہیں سکتیں مری خاموشیاں تقریر میں

دل رُبائی بھی وہی ہے کج ادائی بھی وہی آپ ہی کا رنگ دیکھا آپ کی تقریر میں

کوئی بہانہ بگڑنے کا چاہیے تم کو ذرا سی بات پر اتنا عتاب کیا معنی

کون جانے اس میں کیا کیا رازِ الفت بند ہیں ایک دفتر ہے کسی کی آنکھ شرمائی ہوئی

موت کے دھوکے میں ہم کیوں آ گئے زندگی کا بھی مزا جاتا رہا

کوئی ہمدم نہیں مونس نہیں دم ساز نہیں کس جگہ چھوڑ گئی عمرِ گریزاں مجھ کو

جمالِ دوست نے بیخود بنا دیا ایسا سرِ نیاز بھی محفل میں ہم جھکا نہ سکے

آپ کیا پوچھتے ہیں قیمتِ خودداریِ دل ساری دنیا کی بھی دولت مجھے منظور نہیں
ترکِ دنیا بھی کروں ترکِ تمنا بھی کروں توبہ توبہ یہ مصیبت مجھے منظور نہیں

خلوصِ الفت کی جوش قیمت تمھیں جو اس وقت مل رہی ہے
کہیں بھی پوچھو یہی کہیں گے کہیں بھی جاؤ یہی ملے گی

تمھیں ہم سحابِ کرم بھی کہیں امیدوں کا خرمن بھی جلتا رہے

یہ طولِ سفر یہ نشیب و فراز مسافر کہاں تک سنبھلتا رہے
کوئی جوہری جوش ہو یا نہ ہو سخنور جواہر اُگلتا رہے

مجھ ناتواں کی بات میں تاب وتواں کہاں سب سن چکے ہیں چوٹ کسی کو لگی نہیں

سلامِ شوق پر کیوں دل کی حیرانی نہیں جاتی بڑے انجان ہو صورت بھی پہچانی نہیں جاتی

انگارے بن گئے گلِ تر شاخسار میں گلشن کو کس نے آگ لگادی بہار میں

یہ اشعار سہل ممتنع کی تفسیر معلوم ہوتے ہیں۔ بول چال کی زبان، محاورے اور روزمرے کا حق ادا کرنے میں جوش کا جواب نہیں۔ ان کا فنکارانہ کمال ان کی سادگی میں دیکھا جاسکتا ہے۔ یہ ذوق وظفر یا حالی کی زبان نہیں۔ یہ میر و داغ کی بھی زبان نہیں۔ اس نے پوری کلاسیکی روایت سے فیضان حاصل کیا ہے، اور اس کی سادگی و سلاست، روانی اور صفائی کو اپنی شخصیت کے سانچے میں ڈھالا ہے۔ ایک اور غزل کے چند اشعار ملاحظہ ہوں :

منہ سے اُف بھی تو نہیں کرسکتے خوفِ افشائے راز نے مارا
موت کی زد سے بچ گیا جو کوئی اس کو عمرِ دراز نے مارا
زندگی چین سے گزرتی تھی چشمِ نظارہ باز نے مارا
داد بھی شوقِ دید کی نہ ملی جلوۂ بے نیاز نے مارا
کوئی دم ساز ہے کوئی جانباز آپ کے ساز باز نے مارا
کیا بھروسہ کسی پہ ہو اے جوش دل کو ایک دلنواز نے مارا

غور کیجیے، اس میں فارسی الفاظ اور اضافتیں بھی آگئی ہیں۔ لیکن جوش نے اپنے خالص سلیقۂ شاعرانہ سے انھیں اس طرح نرما دیا ہے کہ وہ اکھرتی نہیں، اور اردو کے اردوپن میں کھپ جاتی ہیں۔ ان کی یہ خصوصیت مترنم اور نغمہ ریز بحروں میں اور

بھی چمک اُٹھی ہے۔

غم ہے اس کا کہ دل رُبا نہ ملا　　　دل کا کیا ہے ملا ملا نہ ملا

بلائے غم سر سے کیا ٹلے گی الم سے کیا مخلصی ملے گی
غلط ہے امید کا یہ کہنا ابھی ملے گی ابھی ملے گی

جلوہ رخ دکھا کہیں دل کی خلش مٹا کہیں　　　نیند ہی بن کے آ کہیں، دیدۂ انتظار میں
داغِ محن جگر میں ہے داغِ فراق دل میں ہے　　　دیکھیے تو کہاں کہاں پھول کھلے بہار میں

دیوار بنا کر لاکھ کرے مالی رکھوالی پھولوں کی
بلبل کی فغاں سے پر لے کر اڑ جائے گی لالی پھولوں کی

جوش کی پختہ کاری اور قدرت بیان نے سنگلاخ زمینوں میں بھی اپنی استادی کے جوہر دکھائے ہیں اور مشکل سے مشکل زمینوں کو پانی کر دیا ہے۔ ان پتھریلی زمینوں میں جوش نے جو دادِ سخن دی ہے، انھیں کا حصہ ہے۔

افتادگی بھی اوج تری رہگزر میں ہے　　　جنت سے کم نہیں مجھے آغوشِ نقشِ پا

کیا کہوں راہِ طلب کی مشکلیں　　　رہنما کو بھی ہے رہبر کی تلاش

شش جہت نہ فلک آئیں گے نظر 2/3　　　9 / 6 کے برابر ہے اگر 2 / 3
ظالموں خوف کرو آہ کو سمجھو نہ حقیر　　　لفظ اللہ میں ہے اس کا اثر 2 / 3
رہ گیا 1 / 3 ہی اب صبر و سکون　　　لے گئی آپ کی دزدیدہ نظر 2 / 3
طالبِ خیر نہ ہوں گے کبھی انسان سے ہم　　　نام ہے اس کا بشر اس میں ہے شر 2/3

جس نے دیکھے نہ ہوں دنیا میں چمن کے ٹکڑے
دیکھ لے آکے مرے باغِ وطن کے ٹکڑے

جوش کی غزلوں میں مقامی رنگ اور ہندستانی رسم و رواج اور تہذیب و معاشرت کے حوالے جابجا ملتے ہیں۔

ع: میرے نغمے سن کے بت خانے کی ہر مورت ہے مست
ع: ساون کی ہوا لائی ہے خبر گھنگھور گھٹا چھا جانے کی
ع: اس جہانِ رنگ و بو میں دیوتا آباد ہیں

جوش کی شاعری ہندو مسلم اتحاد اور رواداری کی اچھی ترجمانی کرتی ہے۔ انھوں نے سلام بھی لکھے ہیں اور ان رشتوں کو مضبوط کرنے کی کوشش کی ہے جو ہندوستان کی مخلوط معاشرت و مشترک تہذیب کی شیرازہ بندی کرتے ہیں۔

فتنے تو اُٹھا سکتے ہو اے شیخ و برہمن کیا تفرقۂ دیر و حرم اٹھ نہیں سکتا

کچھ جذبۂ صادق ہو کچھ اخلاص و ارادات اس سے ہمیں کیا بحث وہ بت ہے کہ خدا ہے

انھوں نے اتحاد اور فسادات کے موضوع پر بھی کئی نظمیں کہی ہیں۔ ایک رباعی اور ایک قطعہ ملاحظہ ہو:

ہر غنچہ نے ہر پھول نے کھلنا سیکھا ہر زخم نے ہر چاک نے سلنا سیکھا
ہم کو بھی ضرورت تھی کہ ملنا سیکھیں لیکن ہم نے فقط نہ ملنا سیکھا

دید کے قابل ہیں اہلِ ہند بھی ان کی بدحالی کا نقشہ دیکھیے
ہر جگہ تحریر میں تقریر میں ہندی و اردو کا جھگڑا دیکھیے

حبِ وطن کا جذبہ جوش کی نظموں میں قدرے کھل کر سامنے آتا ہے۔ ایسی نظموں

میں 'وطن'، 'شہیدان وطن'، 'شان بہار' اور 'مہاتما گاندھی کی عظمت' قابلِ ذکر ہیں۔

جوش ایک باکمال صاحبِ فن شاعر تھے۔ ان کی اہمیت اس میں ہے کہ باوجود انتہائی غیرشاعرانہ ماحول میں پیدا ہونے کے انھوں نے فن شعر میں وہ کمال بہم پہنچایا کہ پورے ملک میں ان کی استادی کی دھاک بیٹھ گئی۔ لوگ ان کا ذکر احترام سے کرتے تھے۔ انھوں نے جہاں ذوق و داغ سے استفادہ کیا، وہیں حالی سے بھی متاثر ہوئے۔ لیکن فنِ شعر میں انھوں نے سادگی بیان، نظم و ضبط، اخلاقی احساس اور ہلکے ہلکے رمز و شوخی سے اپنی راہ سب سے الگ بنائی۔ وہ سامنے کی باتوں کو نپے تلے انداز میں استادانہ مہارت کے ساتھ بڑی صفائی، سادگی، سلاست، روانی اور چابکدستی کے ساتھ ادا کرتے تھے۔ کاروبارِ شوق کی آشفتگی کو انھوں نے اہمیت نہیں دی، اور زیادہ توجہ مستیِ گفتار پر صرف کی۔ گہری ریاضت، انہماک اور لگن سے انھوں نے زباں داں کا مرتبہ پایا اور روزمرے، محاورے اور صحت و سلاست میں وہ کمال حاصل کیا کہ اس عہد کے سادگی پسند شیریں گو صاحبِ فن شعرا میں ان کا نام عزت سے لیا جائے گا۔

(کتاب نما، نئی دہلی، مئی 1977
اردو ادب، علی گڑھ، جون 1955)

سوامی مارہروی کی گیت نگاری

گیت کی زبان اور اس کے فنی رموز و نکات سے اردو کے جن جدید شاعروں نے پوری واقفیت کا ثبوت دیا ہے ان میں سوامی مارہروی کا نام سرِفہرست ہے۔ افسوس ہے کہ 10 نومبر 1960 کو ان کا انتقال ہوگیا۔ اردو میں گیتوں کی کمی ہے نہ گیت کاروں کی لیکن ہمارے بیشتر شاعر جب غزل یا نظم سے اکتا جاتے ہیں تو گیت سے جی بہلاتے ہیں۔ اس کے برعکس سوامی مارہروی اُن اِنے گنے شاعروں میں تھے، جنھوں نے اپنے فن کو مکمل یکسوئی اور سنجیدگی سے گیت کے لیے وقف کردیا تھا۔ اور یہی وجہ ہے کہ اس میدان میں وہ دوسروں سے بہت آگے رہے۔

سوامی مارہروی کا تعلق بلگرام کے اس مردم خیز خطے سے تھا جو صدیوں سے علم و ادب کا گہوارہ رہا ہے۔ یہ اترپردیش کے ضلع ہردوئی کا ایک قصبہ ہے جسے نگر بھی کہتے ہیں۔ اس کی خاکِ پاک سے ایسی ایسی ہستیاں وجود میں آتی رہی ہیں جو فقر و تصوف اور شعر و ادب کے آسمان پر آفتاب و ماہتاب بن کر چمکیں۔ بلگرام کی علمی و ادبی خدمات کا کچھ اندازہ میر غلام علی آزاد کے ضخیم تذکرہ مآثرالکرام سے لگایا جاسکتا ہے، جس کی پہلی جلد بلگرام کے فقرا و فضلاء سے متعلق ہے اور دوسری میں جو ''سروِ آزاد' کے نام سے موسوم ہے، 151 شعرائے فارسی اور ہندی کا احوال بیان کیا گیا ہے۔ ان میں سے شیخ شاہ محمد بن شیخ معروف فرملی سید نظام الدین 'مدھنا یک'، میر عبدالجلیل بلگرامی، سید غلام نبی بلگرامی اور سید برکت اللہ خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔ یہی سید برکت اللہ جدامجد تھے سوامی مارہروی کے۔ آزاد بلگرامی نے انھیں 'شمع حلقۂ فقرا' لکھا ہے۔ فارسی اور ہندی دونوں زبانوں میں شعر کہتے تھے۔ فارسی میں

تخلص 'عشقی' اور ہندی میں 'پیمی' تھا۔ ان کے دوہرہ و کبت کا مجموعہ 'پیم پرکاس' کے نام سے شائع ہوچکا ہے۔ یہ بیٹے تھے ''سید اویس بن میر عبدالجلیل بن میر عبدالواحد بلگرامی'' کے اور ''صاحب البرکات'' کے لقب سے مشہور تھے۔[1] چند پشتوں میں درگاہ برکاتیہ (سرکار خورد) کے سجادہ نشین حضرت شاہ صاحب عالم تخلص بہ صاحب ہوئے (المتوفی 1288ھ)۔ یہ غالب کے خاص دوست تھے اور غالب کے خطوط کے مجموعہ عود ہندی کی ترتیب انھیں کے ایک ہم مشرب چودھری عبدالغفور سرور مارہروی کے سپرد ہوئی تھی۔[2] ان کے منجھلے بیٹے سید شاہ عالم مارہروی، شائق غالب سے اصلاح لیتے تھے[3] اور شائق کے بھانجے سید فرزند احمد صفیر بلگرامی مصنف تذکرۂ جلوۂ خضر بھی غالب ہی کے شاگرد تھے[4] نیز یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ شاہ علی احسن، احسن مارہروی مرحوم بھی انھیں سید شاہ صاحب عالم، صاحب کے پرپوتے تھے۔ شائق کے علاوہ حضرت صاحب عالم کے دو اور بیٹے تھے سید عالم اور مقبول عالم۔ مقبول عالم نے بھی دو فرزند اپنی یادگار چھوڑے: سید مخدوم عالم اثر اور سید افتخار عالم آزاد۔ انھیں افتخار عالم کے بیٹے کا نام سرور عالم تھا جو اردو حلقوں میں سوامی کے تخلص سے مشہور ہوئے۔ بلگرام کے سادات کی جو شاخ مارہرہ ضلع ایٹہ میں بس گئی تھی، سوامی کا تعلق اسی سے تھا۔ وہ اگست 1894 میں پیدا ہوئے۔ خاندان میں مکرنیاں، پہیلیاں اور دوہے کہنے کا رواج تھا۔ ان کی طبیعت بھی اسی رنگ پر آگئی اور بڑے ہوکر گیت وغیرہ کہنے لگے۔ گزر اوقات کے لیے موروثی جائداد کافی تھی

1 غلام علی آزاد بلگرامی، سرو آزاد، حیدرآباد، 1913، ص 248 اور 394؛ نیز ملاحظہ ہو: بیل اورینٹل باؤگرافی کل ڈکشنری، کلکتہ 1881، ص 69؛ نظامی بدایونی، قاموس المشاہیر، بدایوں 1926، جلد 2، ص 35

2 مہر، خطوطِ غالب، لاہور 1951، جلد دوم، ص 245

3 مالک رام، تلامذۂ غالب، دہلی 1958، ص 150 اور 166

4 مالک رام، تلامذۂ غالب، دہلی 1958، ص 193 اور 166

لیکن کچھ مدت نگریا شوگرمل سے بھی وابستہ رہے۔ مارہرہ میں اپنے مکان کے سامنے ایک کٹیا بنوائی تھی جو اُن کے تخلص کی رعایت سے 'سوامی جی کی کٹیا' کہلاتی تھی۔ اپنے عقیدت مندوں سے یہیں ملتے اور کلام سنا کر انھیں محظوظ کیا کرتے تھے لیکن آخر عمر میں اعصابی امراض کا شکار ہوگئے اور ان کی ایک بچی کلام پڑھ کر سنایا کرتی تھی۔ بالآخر فالج سے 10 نومبر 1960 کو مارہرہ ہی میں انتقال فرمایا۔ افسوس :

جو بادہ کش تھے پرانے وہ اٹھتے جاتے ہیں

سوامی مارہروی کی دو شادیاں ہوئیں۔ پہلی سے ایک لڑکا اور دو لڑکیاں اور دوسری سے دو لڑکیاں حیات ہیں۔[1]

سوامی نے شاعری گویا ورثہ میں پائی تھی۔ دادھیال اور ننھیال دونوں طرف کے اجداد میں شعر وسخن کا ذوق پشتوں سے چلا آتا تھا۔ چنانچہ سوامی نے باقاعدہ طور پر کسی کی شاگردی اختیار نہیں کی۔ اپنی زندگی کے آخری برسوں میں وہ شعر و شاعری سے قطع تعلق کر کے گوشہ نشین ہوگئے تھے۔ لیکن گیتوں کی شکل میں انھوں نے جو سرمایہ اردو کو دیا، بڑا وقیع ہے۔ ان کی نظموں اور گیتوں کا مجموعہ ''سوامی درشن'' کے نام سے 1959 میں شائع ہوا تھا اور اتر پردیش سرکار نے اس پر انعام بھی دیا تھا۔

ان کے گیتوں کا مطالعہ کرتے ہوئے سب سے پہلی چیز جو متاثر کرتی ہے، زبان و بیان پر ان کی غیر معمولی قدرت ہے۔ وہ اپنے خیالات اور جذبات کو ایسی بے تکلفی اور سادگی سے نظم کرتے ہیں گویا کوئی سامنے بیٹھا باتیں کررہا ہے۔ ان کی زبان کے بارے میں یہ کہنا کہ وہ اردو آمیز ہندی ہے یا ہندی آمیز اردو ہے، الفاظ کے ساتھ کھیلنا ہوگا۔ ان کی زبان بس گیت کی زبان ہے۔ نرم، رواں دواں، میٹھی اور دیہاتی زندگی کی سانسوں میں بسی ہوئی سہج زبان۔ اس میں کہیں اجنبیت محسوس نہیں ہوتی۔ یہ کہیں پھیکی سیٹھی یا زوردار اور مشکل بھی نہیں۔ بس سادہ، سرل اور رسیلی، جیسے لوک گیتوں کی زبان ہوتی ہے، جس میں کسی لادی ہوئی صناعی یا ذہنی کاوش کو

---

1 سوامی مارہروی کی اولاد کی معلومات سید مرتضیٰ حسین بلگرامی نے عنایت کیں۔

دخل نہیں اور جو جذبات کا سہارا پا کر دل کے جھرنے سے پھوہار کی طرح خود بخود پھوٹ نکلتی ہے۔

ان کے گیتوں کا دامن وسیع ہے۔ ان کی نظر گاؤں کے کھیت کھلیان اور تال تلیوں سے لے کر شہر کے کارخانوں اور مزدوروں کے جھونپڑوں تک گئی ہے لیکن ہر جگہ احساس ہوتا ہے کہ انھوں نے پامال راستے سے ہٹ کر چلنے کی کوشش کی ہے۔ گیتوں کا ازلی اور ابدی موضوع پریم رس ہے۔ سوامی مارہروی نے بھی برہن کے آنسو گیتوں میں پروئے ہیں۔ پپیہے سے دکھ درد بانٹا ہے، برکھا کے چھینٹے اڑائے ہیں، چت چور کی گھاتوں کا گلہ کیا ہے لیکن مخصوص سادگی اور بے تکلفی کے ساتھ۔ پریم رس سے متعلق ان کا گیت، 'کس کی ہے آواز' خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ اس میں ایک برہن کی آدھی رات کے وقت کی ذہنی کیفیت بیان کی گئی ہے اور حیرت و گم شدگی کا وہ منظر دکھایا گیا ہے جب خود، غیر خود کی کشش میں اس حد تک محو ہو جاتا ہے کہ ساری کائنات ایک نقطہ پر مرکوز ہونے لگتی ہے۔ یہ گیت ہر لحاظ سے 'بلائے جاں' ہے:

دیکھ تو او مدھ ماتے ہردے
کون کھڑا ہے تیرے دوارے؟
کس کی ہے آواز؟
کون یہ بولا پیار کی بانی؟ تڑپ اٹھی میں آدھی رات
پرانوں کی جوالائیں پھوٹیں
پگلے من آشائیں جاگیں
دھک دھک جیئرا ہل چل ڈارے۔ مچل اٹھی آنسو کی دھار
آکاش اڑی
پاتال سمائی
پون بنی ...... بدرا سی چھائی

دشا دشا میں ڈھونڈ پھری چت چور
دیکھ تو او مدھ ماتے ہردے!
کون کھڑا ہے تیرے دوارے؟
کس کی ہے آواز!؟

خودکلامی کا یہ نغمہ روح کی گہرائیوں سے نکلا ہے۔ شاعر کا کمال یہ ہے کہ اس نے جمالیاتی احساس کی اس وجدانی کیفیت کو جو حواس کے ماوراء ہے، الفاظ کے شیشے میں اتار لیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گو اس گیت کا موضوع پریم رس ہے اس میں شانت رس کی بالیدگی بھی ملتی ہے۔ لیکن ان کا فن فقط رمزیہ گیتوں تک محدود نہیں، انھوں نے بعض اچھے بیانیہ گیت بھی لکھے ہیں۔ 'سندر کٹھرائی' میں انھوں نے پنگھٹ کو جانے والی نار کا نقشہ کھینچا ہے۔ اس میں ان کی قادرالکلامی کھل کر سامنے آتی ہے۔ طرزِ ادا کی ندرت، مصرعوں کی برجستگی اور لہجے کی شگفتگی نے منظر میں جان ڈال دی ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے گویا کسی نوبہارِ ناز کی آمد میں زندگی خود بخود گنگنانے لگی ہے:

اک نار انیلی، البیلی، ات سندر روپ، لٹیں لٹکی
جیوں شش جھانکے جھل مل بدلی، تیوں اوٹ لیے گھونگھٹ پٹ کی
کچھ مہکی سی گت گا تن کی، انگ پھول کھلے، کلیاں چٹکی
کرسائیں نینن تیر بھرے، اترات چلے، بہکی بھٹکی
تمیں ہاتھ کی ہاتھ میں سیج لیے اور شیش دھرے کوری مٹکی
ابھمان گمان سوں جادت تھی وہ پنتھ لیے دُھر پن گھٹ کی
آکاش پری کی جھلکی سوں، پاتال کی جل پریاں ٹھٹکی
پاتال میں اک بھونچال اُٹھو، جیوں جل میں مٹکی دے ٹپکی
موری پیاس میں اور بے پیاس اُٹھی، کوئی امنتر گھمنتر ترشنا اٹکی
نیک پریم جلی سے گھونٹ پیا، موری اگن بجھا ہردے تٹ کی

سمٹی، نبڑی، جھجکی، بھڑکی، وہ دیکھ موہے من میں کھٹکی
پھر موہ کے جار میں پھانس موہے، منّات بھئی گھر کوشکی

انھوں نے وطن کی محبت سے سرشار ہوکر بھی گیت لکھے ہیں پھر پھر اڑے ترنگا، میں انھوں نے آزادی کا سواگت کیا ہے لیکن وطن کی موجودہ حالت سے وہ مطمئن نہیں تھے۔ ان کی شاعری میں پچھلے بیس پچیس برس کے ہندستان کی سیاسی جدوجہد اور سماجی کش مکش کی پرچھائیاں بھی ملتی ہیں۔ وہ گاندھی جی کی شخصیت سے متاثر رہے۔ ان کی شہادت پر انھوں نے ایک پُر درد نوحہ بھی لکھا۔ انھوں نے جذباتی سطح پر اشتراکیت سے بھی اثر قبول کیا ہے۔ 'ٹکے کا یہ مزدور'، 'شانت سندیش' اور 'ایسے ہیں ہم لوگ' اسی قسم کے گیت ہیں۔ مگر یہ ان کی ذہنی افتاد سے مطابقت نہیں رکھتے، اس لیے ان میں خلوص کے باوجود شعریت نہیں پیدا ہوسکی۔ ان کا رنگِ سخن دراصل سماجی گیتوں میں نکھر کے سامنے آتا ہے۔ یہی ان کا خاص میدان ہے، جس میں ان کا کوئی حریف نہیں۔ سوامی کے سماجی گیت ہندستانی زندگی کے شہری اور دیہاتی دونوں پہلوؤں پر حاوی ہیں۔ ان میں متوسط طبقے کی بے بسی، سرمایہ داروں کی بے مہری اور عوام کی مفلسی، مظلومیت اور پچھڑے پن کی داستان نئے عنوان سے بیان کی گئی ہے۔ انھوں نے گاؤں کے لوگوں کی سادہ لوحی، معصومیت اور سریع الاعتقادی کی سچی تصویریں پیش کی ہیں۔ مذہب کی اجارہ داری اور ظاہر پرستی کا پردہ چاک کیا ہے۔ وہ اس دکھاوے کے مذہب کے خلاف ہیں جس کے نام پر مذہب کے ٹھیکیدار عوام کو دھوکا دیتے ہیں اور جو ظلم اور ریاکاری میں سرمایہ داری کا سب سے بڑا معاون ہے:

مسجد بھیتر اللہ بند اور ایشر قید شوالوں میں
سورگ پہ قبضہ پنڈت جی کا، جنت اللہ والوں میں
پڑگئی رام کی اینچا تانی، رام پھنسے جنجالوں میں
شکتی کے یہ ٹھاٹھ بھی دیکھے مورکھ دھرتی والوں میں

کون کسی کا ایشر اللہ، کون کسی کا بندا ہے
کون یہ اوچھا پھندا ڈالے، دھرم کا جھوٹا دھندا ہے

لیکن مذہب پر ان کی تنقید محض معاشی یا اقتصادی نقطۂ نظر سے نہیں بلکہ اس کی بنیاد اخلاقی قدروں پر بھی ہے۔ ان کے نزدیک اصل مذہب نام ہے عرفانِ نفس کا:

مسجد سونی، مندر ویراں، کوئی گھر آباد نہیں
پنڈت بے کل اپنی دُھن میں، ملاّ بھی دل شاد نہیں
اَن جانا اک بھید بتادوں، بات یہ بے بنیاد نہیں
دونوں ہیں جڑ مول سے کھکل، سورگ کی یاں بنیاد نہیں
الٹے سیدھے شبدوں سے تو الٹا سیدھا کام نہ لے
اپنے آپ کو بن پہچانے رام کا مورکھ نام نہ لے

سرمایہ ومحنت کا تضاد ان کے سماجی گیتوں کا مرکزی موضوع ہے۔ زرداروں کی فریب دہی، بے ایمانی اور شکم پروری کو انھوں نے شاعر کے دل سے محسوس کیا اور مصور کے موقلم سے صفحۂ قرطاس پر اُتارا ہے۔ 'کرشک بنتی'، 'بھگوان تو ان میں کوئی نہیں' اور 'سواگت پتر' میں وہ سماجی بے انصافیوں کے خلاف بغاوت کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ 'دو رنگی ممتا' میں وہ بھارت ماں سے سوال کرتے ہیں کہ کیا کوئی ماں بھی اونچ نیچ کے فرق سے کسی کو پوت اور کسی کو کپوت سمجھ کر جنتی ہے:

سن سن ری او بھارت ماتا! تو کیوں جنی کپوت
کوکھ میں تیری او متوارن! کہاں سے آئے چھوت اچھوت
چھل، کھیلت تو ہے لاج نہ آئی گھر انگنا یہ دو رنگی
گورے گورے ٹھاکر بمنا، کالے کالے سب بھنگی
واہ رے تیری ممتا ماتا! واہ رے تیری آدر بات
کاہو کاہو کچی کچی: کاہو دودھ ملیدا بھات

ان کی سماجی حقیقت نگاری کا شاہکار 'دھوبن کا گیت' ہے۔ اس میں الفاظ کے رس اور خیال کی لطافت نے مل کر ایک پُر کیف غنائیت پیدا کردی ہے۔ اس کے ہلکے سروں میں محنت کش لوگوں کے الھڑپن، ان کی معصومیت، فاقہ مستی، جگرداری اور تسکین و توکل کی عادت کو ایسے پرتاثیر لہجے میں بیان کیا گیا ہے کہ بالواسطہ طور پر اونچے محلوں والوں کی لذت کوشی، عیش پسندی اور ہوس پرستی سے نفرت ہونے لگتی ہے اور دل میں محنت کی عظمت کا احساس پیدا ہوجاتا ہے۔ پہلے تین بند روزمرہ زندگی سے متعلق ہیں ان میں سوامی کی فن کارانہ فضابندی بھی ملاحظہ طلب ہے:

ہر ہی مایا ہر ہی دام — کیسا پیسا اور چھدام
رام بھروسے من کو تھام — ہر ہی بنائے بگڑے کام
چاروں کھونٹ ہے ایک ہی نام — بھج لے سجنی! ہر کا نام
چھیو رام ...... چھیو رام

باندھی لادی، لادا بیل — دھونے چلی ہوں میل کچیل
کرمن لکھ دئی دھوپ کی ٹیل — چل رے نادیا، اپنی گیل
پیٹ کرائے کیا کیا کام — بھج لے سجنی ہر کا نام
چھیو رام ... چھیو رام

بھیگی بھیگی کالی رتیاں — جگر مگر آکاش تریّاں
ٹھنڈے جل کی تال تلیاں — گیلے کپڑے گوری بہیاں
روز یہی ہے اپنا کام — بھج لے سجنی ہر کا نام
چھیو رام ...... چھیو رام

آگے چل کر چشم سخن سے عرشِ معلیٰ پر رہنے والوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔

اجگر اجگر سیٹھ سٹھانی — راجوں کے راجہ محلوں کی رانی
لاکھوں سیانے پدموں گیانی — سب کی دیکھی الٹی بانی
شدھ کرے سو رام کا نام — بھج لے سجنی ہر کا نام

چھیو رام ...... چھیو رام

مندر مندر بیٹھے پجاری دھرم آشرم میں راما دھاری
دوارے دوارے پریم بھکاری ایک ہی بن کے سب ہیں شکاری
من میں پاپ اور منہ پر رام بھج لے سجنی ہر کا نام

چھیو رام ...... چھیو رام

خاکدان ارضی کی سب سے نچلی سطح پر رہنے بسنے والی دھوبن اپنی محنت میں تسکین کا پہلو تلاش کرتے ہوئے کہتی ہے:

موہنی مورت چھیل چھبیلے آنکھ میں جادو، ہونٹ رسیلے
بانکے ترچھے رنگ رنگیلے دامن سب کے داگ دگیلے
اُجل کرنا اپنا کام بھج لے سجنی ہر کا نام

چھیو رام ...... چھیو رام

مفلس اور نادار کی اصل پونجی محبت، خلوص اور ایثار ہے جس سے کسی قیمت پر بھی وہ ہاتھ اٹھانے کو تیار نہیں:

اَن گیری کی سیکھ نہ لیجو اپنی پرائی لیکھ نہ دیجو
پریم کی پونجی بھیک نہ دیجو پت پوجن میں جھیکھ نہ کیجو
من کے شوالے بیٹھا شیام بھج لے سجنی ہر کا نام

چھیو رام ...... چھیو رام

سوامی کی نظر ہندستانی عورت کی بے بسی اور گھر گرہستی کی بے رحم اور فرسودہ روایات پر بھی گئی ہے اور اسے بھی انھوں نے اپنی سماجی حقیقت نگاری کا نشانہ بنایا ہے۔ مشترکہ خاندان میں بہو صدیوں سے ساس کے قہر و غضب کا شکار رہی ہے۔ ملاحظہ ہو، سوامی نے ہندستانی ساس کے لچھن کیسے شاعرانہ کمال سے بیان کیے ہیں:

بہکائے لیو للنا کو اپنے گجب بھری ساسُلیا موری
ہنستی بُجری، بولتا جادو، گھٹ گھٹ میں چترائی

گورے چام چمکتی ناگن، بس مدھ میں لہرائی
پورب گرجے، پچھّم برسے، چال چلے پروائی
ات کے میٹھے بول میں سائل پاچھے سے کڑوائی
چھندلائے لیو بلما کو مورے گجب بھری سائلیا موری

پیہر چھوٹا، ناتے ٹوٹے، پھوٹے مورے بھاگ
سائل گھر سانولیا چھوٹے، داگ پہ لاگو داگ
آپ ہی جما لو پھونس بٹوریں، آپ لگاویں آگ
چور سے کہہ دئی چوری کرے، ساہ سے کہہ دئی جاگ
دبکائے لیو سجنا کو مورے گجب بھری سائلیا موری
بہکائے لیو للنا کو اپنے گجب بھری ساسلیا موری

ایک اور گیت 'سو کی ماری ایک دوانی' میں انھوں نے ساس کے علاوہ نند اور دیورانی کو بھی آڑے ہاتھوں لیا ہے:

گھونگھٹ پٹ کی ،ج لگائے	چار دنا بھئے سائرے آئے
نندل بیرن بولتے بولے	دھر دھر سائل دانت چبائے
جیٹھی نند یا بڑی درانی	کنسوے لے لے رار مچائے
آوے کا آوا ایسا بگڑا	کوئ نہ میری دھیر بندھائے

سوامی نے کچھ دوہے بھی لکھے ہیں۔ ان کا لطف انھیں بلاتبصرہ پڑھنے میں ہے:

پاپی نینا بدھنا جانے بیری ہیں کہ چور
آپ ہی دیہہ آگ لگاویں آپ مچاوت شور

مورکھ بیدا ناری دیکھے بمنا بانچے پوتھی
ہردے بیتی کوئ نہ جانے وِدّیا سب کی تھوتھی

نین روگ اجیرن لاگو ہردے لاگی پھانس
رووت بلکت نائے بنے ری لاج کی لاگی دھانس

پریم کا دیوا پریم کی باتی پریم کا لاگو تیل
پریم کی اگنی پریمی پھونکے پریم کا دیکھو کھیل

بھنور گھنیری رین اندھیری آس کی ہلتی ڈور
دھیرے دھیرے آری نندیا سنگ لگی ہے بھور

ارے باورے مدھ ماتے ہردے اب تو مورکھ جاگ
دیکھ تو اٹھ کے کس بیری نے گھر میں دے دئ آگ

گھونگھٹ اوٹ کروں میں کت لنگ کن کو لیہوں تھام
اک لنگ مورے پریتم ٹھاڑے اک لنگ ٹھاڑے رام

پیا پیا کی سمرن ہو یا پیہو پیہو کی کوک
اپنی اپنی اگنی ہے یہ اپنی اپنی ہوک

سوامی نے ہندی قطعوں کا تجربہ بھی کیا ہے۔ اس سلسلے میں ان کا یہ قطعہ اپنی جنم بھومی مارہرہ سے متعلق نہایت دلچسپ ہے:

سوامی ناوں بچار کے جنم لیؤ وا گاؤں
رشیوں کا جو دیش ہے مارہرہ ہے ناؤں
واہی شبھ استھان میں سووت شاہ برکات
اُسی بروا کی ڈار ہم چہکے چہکے پات

مور لگائیو گیان کوں، لابھ بھیو بھرپور
سوؤ اب آنند سوں، برسے چھاجوں نور

غرض قطعہ ہو، دوہا ہو، گیت ہو، سوامی مارہروی نے جس صنف میں بھی قلم اٹھایا، اسی کا حق ادا کردیا۔ جدید دور میں گیت کی بازیافت کا سہرا عظمت اللہ خاں کے سر ہے، لیکن اردو میں گیت کی روایت اتنی ہی قدیم ہے، جتنا امیر خسرو، خواجہ بہاء الدین اور سید برکت اللہ پیمی بلگرام کا کلام۔ سرزمین بلگرام سے ایک سے ایک بڑھ کر ہندی شاعر اٹھا ہے۔ اور سوامی مارہروی بھی علم و ادب کے اسی قدیم سرچشمے سے فیضیاب ہوئے تھے۔ ہمارے دیکھتے ہی دیکھتے اردو شاعری کی دنیا میں کیسے کیسے انقلاب آئے اور تجربہ و ترقی کے نام پر کیا کیا دھومیں مچائی گئیں۔ لیکن سوامی مارہروی نے ان آندھیوں میں بھی اپنی شاعری کی جوت کو برابر روشن رکھا اور نہایت خاموشی، یکسوئی اور دلسوزی سے گیت لکھتے رہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ انھوں نے اپنے ذہن کے دریچوں کو کھولا ہی نہیں۔ ان کے کلام میں جدید تقاضوں کی جھلک دیکھی جاسکتی ہے۔ لیکن کوئی بھی تحریک یا تبدیلی ان کے قدم اکھیڑ نہ سکی۔ انھوں نے اپنی شاعری کی بنیاد گیت کی رسیلی روایت پر رکھی ہے۔ ان کے گیتوں میں شانت رس کی پراسرار ماورائیت، چاندنی کے سائے، پریم رس کی پھوہار اور برہن کی پکار سبھی کچھ ملتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے حال کی پیچیدگی اور عصر کے تقاضوں کو سمجھنے کی کوشش بھی کی ہے۔ انھوں نے غریبوں سے دکھ درد بانٹا، سماج کے ناسوروں پر انگلی رکھی اور محنت کش عوام کے دل کی دھڑکنوں کو گیتوں کی زبان بخشی۔ سوامی کے گیت اردو شاعری کا عزیز ورثہ ہیں۔ اور جب تک اردو کی ہمہ گیر تخلیقی روایت میں گیت کی اہمیت محسوس کی جاتی رہے گی، سوامی مارہروی کے گیتوں کی مہک سے مشامِ جاں معطر رہیں گے۔

(رسالہ آج کل، دہلی، ستمبر 1961)

ڈاکٹر ذاکر حسین

دانائے راز اور مردِ مجاہد

ذاکر صاحب مجموعۂ خوبی تھے۔ جیسے جیسے وقت گزرتا جاتا ہے، ذاکر صاحب کی شخصیت لوحِ تاریخ پر اور زیادہ روشن ہونے لگی ہے۔ شخصیتیں دو طرح کی ہوتی ہیں، پہلی قسم کے لوگ وہ ہوتے ہیں جن کی زندگی میں ان کے نام کا ڈنکا بجتا ہے، صبح و شام سیکڑوں اُن کے در دولت پر جبہ سائی کرنے پہنچتے ہیں، لیکن جیسے ہی عہدہ جاتا رہا یا زندگی کا ورق پلٹا، ایسے لوگوں کے نام تک زمانے کے حافظے سے محو ہوجاتے ہیں۔ دوسری طرح کی شخصیتیں وہ ہوتی ہیں جو اپنی اعلیٰ انسانی خوبیوں، اخلاص و محبت اور ایثار و دلسوزی کی وجہ سے دلوں میں گھر کر لیتی ہیں۔ یہ لوگ اپنے لیے نہیں، ملک و قوم کے لیے جیتے ہیں، ان کا کوئی لمحہ محض ان کا نہیں ہوتا بلکہ ان کی پوری زندگیاں قوم و وطن کی خدمت میں کھپ جاتی ہیں۔ ذاکر صاحب ایک ایسے ہی سچے اور کھرے انسان تھے، ان کا مزاج قلندرانہ تھا، طبیعت میں انکسار اور خودداری تھی، اور خدمت وطن اور خدمت خلق کو انھوں نے ہمیشہ اپنا شعار سمجھا۔ ان کی خدمات ایک نہیں کئی ہیں۔ مہاتما گاندھی، مولانا محمد علی اور ان کے رفقا نے جامعہ ملیہ اسلامیہ کا جو پودا لگایا تھا، ذاکر صاحب نے اپنے خون جگر سے اسے سینچا اور پروان چڑھایا۔ وہ نہ ہوتے تو جامعہ ملیہ کی زندگی خطرے میں پڑ چکی تھی۔ انھوں نے ڈاکٹر سید عابد حسین، پروفیسر محمد مجیب جیسے ساتھی چنے اور جامعہ کی بے لوث خدمت کرنے والے عالموں اور ادیبوں کی ایک پوری جماعت تیار کردی۔ گاندھی جی کی تعلیمات اور خیالات کا انھوں نے گہرا اثر لیا۔ ذاکر صاحب کو گاندھی جی کے سچے پیروکاروں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ اگرچہ ذاکر صاحب کی تربیت اقتصادیات میں ہوئی تھی اور وہ

یورپ سے معاشیات میں ڈاکٹریٹ کر کے لوٹے تھے، لیکن گاندھی جی نے جب انھیں تعلیمی کاموں میں لگادیا تو وہ تن من سے اسی دنیا کے ہوگئے۔ ملک آزاد ہوا تو انھیں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کی وائس چانسلری تفویض کی گئی۔ ان نامساعد حالات میں ذاکر صاحب نے جی جان سے مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کی خدمت کی، اور جہاں تک ان سے ہوسکتا تھا ناامیدی میں امید، بے دلی میں ولولہ، بدنظمی میں نظم پیدا کر کے علی گڑھ کو ہندوستان کی یونیورسٹی میں بڑی اونچی جگہ پر پہنچا دیا۔ اس کے بعد راجیہ سبھا، یونیورسٹی گرانٹس کمیشن، اور اس طرح کی بے شمار عارضی اور مستقل مجلسوں کی رکنیت انھیں سونپی گئی مگر اب بھی ان کی توجہ اور سعی کا مرکز ہندستانی تعلیم رہی اور اس کو سنوارنے اور سدھارنے میں وہ جی جان سے لگے رہے۔ ذاکر صاحب کی ہمیشہ یہ آرزو رہی کہ مسلمان نئے ہندستان کی تعمیر میں ایک نمایاں اور قابل فخر حصہ لیں اور اس مقصد کے لیے اپنے مذہب اور تہذیب و تمدن کے بہترین عناصر سے اپنی شخصیت کو نکھاریں اور ہندستانی تہذیب کو بھی مالامال کریں۔ وطن کی خدمت کا درد ان کے دل میں کوٹ کوٹ کر بھرا تھا۔ وہ ایک سچے مسلمان اور ساتھ ہی سچے ہندستانی تھے، اور چاہتے تھے کہ اس ملک کے تمام باشندے اپنے اپنے اختلافات بھلا کر، اور چھوٹی وفاداریوں سے بلند ہوکر اس ملک کی تقدیر کو سنواریں۔ ایک موقعہ پر انھوں نے ہندستان کے سیاسی رہنماؤں سے اپیل کرتے ہوئے کہا تھا:

''خدا کے لیے اس ملک کی سیاست کو سدھاریے اور جلد سے جلد ایسی ریاست کی طرح ڈالیے جس میں قوم، قوم پر بھروسہ کر سکے، کمزوروں کو زور آور کا ڈر نہ ہو، غریب، امیر کی ٹھوکر سے بچا رہے۔ جس میں تمدن، تمدن امن کے ساتھ پہلو بہ پہلو پھول پھل سکیں اور ہر ایک سے دوسرے کی خوبیاں اجاگر ہوں، جہاں ہر ایک وہ بن سکے جس کے بننے کی اس میں صلاحیت ہے اور وہ بن کر اپنی ساری قوت کو اپنے سماج کا چاکر جانے۔ میں جانتا ہوں کہ ان باتوں کا کہہ دینا سہل ہے اور کرنا کسی ایک آدمی کے بس کی بات نہیں، لیکن مجھے یقین ہے کہ آج یہ بات ہمارے سیاسی رہنماؤں کے ہاتھوں میں اتنی ہے جتنی پہلے کبھی نہ تھی۔ کہ کچھ سمجھ کر، کچھ سمجھا کر، کچھ مان کر، کچھ منوا کر ایسی ریاست کی نیو رکھ دیں۔ جب تک یہ نہیں ہوتا ہم تعلیمی کام

کرنے والوں کا حال قابل رحم ہے۔ ہم کب تک اس سیاسی ریگستان میں ہل چلائیں، کب تک شبہے اور بدگمانی کے دھوئیں میں تعلیم کو دم گھٹ گھٹ کر سکتے دیکھیں، کب تک ہم اس ڈر سے تھراتے رہیں کہ ہماری عمر بھر کی محبت کو کوئی ایک سیاسی حماقت، کوئی ایک سیاسی ضد بھسم کردے گی۔ ہمارا کام بھی کوئی پھولوں کی سیج تو ہے نہیں، اس میں بھی بہت مایوسیاں ہوتی ہیں اور اکثر دل ٹوٹتا ہے، پھر جب ہمارے قدم ڈگمگائیں تو ہم کہاں سہارا ڈھونڈیں؟ کیا اسی سماج میں جہاں بھائی ایک دل نظر نہیں آتے، کوئی قدر آخری قدر نہیں معلوم ہوتی، جس میں کوئی گیت نہیں جو سب مل کر گائیں۔ کوئی تہوار نہیں جو سب مل کر منائیں، کوئی شادی نہیں جو سب مل کر رچائیں، کوئی دکھ نہیں جو سب بٹائیں۔ ہماری یہ مشکل دور کیجیے اور جلد کیجیے۔ اب بھی بہت دیر ہو چکی ہے اور دیر نہ جانے کیا دن دکھلائے۔''

1957 سے پانچ سال کے لیے وہ بہار کے گورنر مقرر کیے گئے۔ اس خدمت کو ذاکر صاحب نے اس قدر خوبی سے انجام دیا کہ 1962 میں وہ جمہوریۂ ہند کے نائب صدر اور راجیہ سبھا کے میر مجلس مقرر ہوئے۔ ان پانچ برسوں میں ذاکر صاحب نے جس خوش اسلوبی سے اپنے فرائض منصبی انجام دیے اور ہندستان کے معزز نمائندے کی حیثیت سے بیرونی ممالک کے دورے کیے اور بین الاقوامی گفت وشنید میں جو کردار ادا کیا اس سے ان کے مخالف بھی اس بات کے قائل ہو گئے کہ پنڈت جواہر لال نہرو اور ڈاکٹر رادھا کرشنن کے علاوہ اگر کوئی شخص تدبر اور دانشوری کے میدان کا مرد ہے تو وہ ذاکر صاحب ہیں۔ بالآخر انھیں خوبیوں نے انھیں صدر جمہوریۂ ہند کے مہتم بالشان عہدے پر پہنچایا، لیکن یہاں بھی ان کی انسانیت اور انسان پرستی میں فرق نہیں آیا بلکہ اضافہ ہی ہوا۔ ڈاکٹر سید عابد حسین نے ان کی انسان دوستی کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''ذاکر صاحب کی شخصیت کے کئی پہلو ہیں۔ مگر ان میں مرکزی اور بنیادی حیثیت انسان دوستی کو حاصل ہے۔ انسان دوست شخصیت دو قسم کی ہوتی ہے، ایک مرشد و معلم کی دوسری مصلح و مجاہد کی۔ مرشد و معلم کی توجہ کا موضوع انسان بحیثیت فرد کے ہے، وہ ارشاد و ہدایت تعلیم و تربیت کے ذریعے افراد کے اندر ان قدروں کو پیدا کرتا ہے جو اسے انسانیت کے بلند منصب

کے سزاوار بنائیں۔ مصلح و مجاہد کا کام انسانی جماعت یا سماج کا سدھار کرنا ہے یعنی ان خرابیوں سے جو سماج میں پیدا ہوگئی ہیں، لڑنا اور ان کو دور کرنا، تاکہ انسانیت کی دبی ہوئی روندی ہوئی قدریں ابھر آئیں، چمک اٹھیں۔ دونوں قسم کے انسان دوستوں کی زندگی کا قانون محبت ہے، لیکن ایک کے ہاں محبت جمالی شان دکھاتی ہے، دوسرے ہاں جلالی۔ کبھی کبھی یہ دونوں شانیں ایک ہی شخصیت میں جمع ہوجاتی ہیں اور وہ پیغمبر یا مجدد کی شخصیت بن جاتی ہے۔''

پروفیسر آل احمد سرور نے ان کی شخصیت کے بارے میں کتنا صحیح لکھا ہے:

''ڈاکٹر ذاکر حسین کے یہاں ایک مفکر کی تابانی فکر، ایک معلم کی شفقت و مرحمت، ایک عاشق کا سوز و گداز، ایک مدبر کا وزن و وقار، ایک صوفی کی درویشانہ شان اور مہاتما کی سی معصومیت، سب کا جلوہ نظر آتا ہے، فلسفہ، اقتصادیات، ادب، سائنس، تعلیم، تصوف، مذہبیات ہر موضوع پر ان کا مطالعہ گہرا اور ان کا علم حاضر ہے، ان کے یہاں علم صرف معلومات کا خزانہ ہی نہیں، انسانیت کے اعلیٰ اقدار کی خدمت کا وسیلہ بھی ہے، وہ اگر صرف مصنف یا معلم ہوتے تو بھی ان کا درجہ بہت بڑا ہوتا، مگر ان کی سیمابی فطرت نے کبھی تصنیف و تالیف کے گوشۂ عافیت پر قناعت نہیں کی۔ انھوں نے جوش جنوں میں بارہا گھر چھوڑ کر جنگل کی راہ لی اور اپنے خون دل سے کتنے ہی ویرانوں میں علم و عمل کے پھول کھلائے، انھوں نے کتابوں میں کبھی اپنے آپ کو بند نہیں کیا۔ مگر جب کبھی کچھ لکھا تو اپنے خلوص، دلسوزی اور سماجی شعور کی وجہ سے الفاظ میں وہ پسی ہوئی بجلیاں بھر دیں، جن کی وجہ سے ادب میں آب و تاب آتی ہے اور جن سے انسانوں کی زندگی بدلتی، سنورتی اور نکھرتی ہے۔ انھوں نے بڑے بڑے خواب دیکھے، مگر خوابوں کی لطافت اور رنگینی میں کھو جانے کے بجائے حقیقت کی سنگلاخ وادیوں میں یقین محکم اور عمل پیہم کے رنگ محل بنائے۔ انھوں نے اپنی بے نظیر تخلیقی صلاحیتوں سے بہت سے کام کیے، کتابیں لکھیں، خطبے تیار کیے، تعلیمی تصورات کو آب و رنگ دیا، مٹی اور پتھر میں جلال اور جمال کے کرشمے دکھائے۔ ٹوٹے ہوئے دلوں کو جوڑا، بکھرے ہوئے افراد کو بلند مقاصد کا آئینہ دے کر انھیں سماجی طاقت عطا کی، شخصیتوں میں کردار کی عظمت پیدا کی، اداسی میں امید

کی جھلک دکھائی، راکھ میں شرر پیدا کیے، بنجر زمینوں میں پھول کھلائے، ذہنی توانائی کا یہ جوالا صرف کتابوں میں اپنے آپ کو کیسے بند کرسکتا تھا، ہاں ان کی تصانیف کی خوبی کا راز یہی ہے کہ بقول مجیب صاحب ''قدرتی استعداد نے زبان کو اپنا خادم بنا کر ان میں وہ خوبیاں پیدا کردی ہیں جو ادیبوں کی تحریر کو برسوں کی مشق اور محنت کے بعد نصیب ہوتی ہیں۔''

ذاکر صاحب کی تربیت اگرچہ اقتصادیات میں ہوئی تھی، لیکن ان کا دل قومی کارکن کا اور ذہن ادیب کا تھا۔ حق بات یہ ہے کہ ماہر تعلیم ہونا یا ادیب بننا ان کی زندگی کا کبھی مقصد نہیں رہا۔ لیکن جس طرح ان کی قومی لگن نے انھیں معلم سے ماہر تعلیم بنا دیا اُسی طرح ان کی تخلیقی صلاحیت اور شائستہ متانت نے ان کی ہر بات میں ادبیت کی شان پیدا کردی۔ ان کی قومی اور تعلیمی خدمات نے انھیں زیادہ لکھنے نہیں دیا، لیکن جتنا کچھ بھی انھوں نے لکھا، اس کی مدد سے ان کی ادبیت کے بارے میں رائے قائم کی جاسکتی ہے۔ ذاکر صاحب کی نثر کا سلسلہ سرسید، حالی اور مولوی عبدالحق سے ہوتا ہوا جامعہ کے بعض کارکنوں تک پہنچتا ہے۔ انھوں نے کچھ اپنی افتادِ طبع کی وجہ سے، کچھ قومی خدمت کی ضرورتوں کے پیش نظر اور کچھ گاندھی جی کے خیالات کے نتیجے کے طور پر انتہائی دلنشیں اور سادہ پیرایہ اختیار کیا اور دل کی بات دل تک پہنچانے کے لیے نسبتاً عام فہم اور آسان اسلوب کو اپنایا۔ ترسیل کے نقطۂ نظر سے نثرنگار تین طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک وہ جنھیں مخاطب یاد رہے یا نہ رہے، اپنی ذات ضرور یاد رہتی ہے، دوسرے وہ جنھیں اپنی ذات یاد رہے یا نہ رہے مخاطب ضرور یاد رہتا ہے اور تیسرے وہ جنھیں نہ اپنی ذات کا پتہ ہوتا ہے نہ مخاطب کا۔ ذاکر صاحب کی نثر کی نمایاں ترین خوبی یہ ہے کہ وہ اپنے مخاطب کو نہیں بھولتے۔ ان کی نثر میں ان کی ذات کچھ اس طرح گم ہے کہ مخاطب ہی مخاطب نظر آتا ہے۔ یہ خوبی ہر جگہ چاندنی کی طرح پھیلی ہوئی ہے، اور ان کی تحریر کی تاثیر اور دل نشینی میں اضافہ کرتی ہے۔ وہ مخاطب سے براہ راست باتیں کرتے ہیں اور گفتگو کا یہ انداز ان کے اسلوب کی جان ہے۔ اس انداز میں مرکزیت پیدا ہوتی ہے ان کے اندر کے معلم سے، وہ وائس چانسلر رہے ہوں یا گورنر یا نائب صدر یا صدر جمہوریۂ ہند، دراصل ان

کے پہلو میں جو دل دھڑکتا تھا، وہ ایک سچے استاد کا، ایک سچے معلم اخلاق کا اور ملک وقوم کے ایک سچے خادم کا دل تھا۔ ذرا یہ اقتباس دیکھیے، کیسی محبت اور دلسوزی سے کہتے ہیں:

''استاد کی کتاب زندگی کے سرورق پر علم نہیں لکھا ہوتا، محبت کا عنوان ہوتا ہے، اسے انسانوں سے محبت ہوتی ہے، سماج سے محبت ہوتی ہے، اچھے استاد کی جذباتی زندگی میں وسعت بھی ہوتی ہے اور گہرائی بھی اور پائداری بھی۔ اس کی روح میں حق و صداقت، حسن و جمال، نیکی اور تقدس، انصاف اور آزادی کے مظاہر کی گرمی ہوتی ہے، جس سے وہ دوسرے دلوں کو گرماتا ہے اور جس میں تپا تپا کر اپنے شاگردوں کی سیرت کو نکھارتا ہے، اچھے استاد میں اہل قوت اور حکمرانوں کی سیرت کا ایک ذرہ بھی نہیں ہوتا۔ اس میں اور ان میں زمین آسمان کا فرق ہے، حکمراں جبر کرتے ہیں اور یہ صبر کرتا ہے، وہ مجبور کر کے ایک راہ پر چلاتے ہیں اور یہ آزاد چھوڑ کر ساتھ لیتا ہے، ایک کے وسائل میں تشدد اور زبردستی، دوسرے کے محبت اور خدمت، ایک کا کہنا ڈر سے مانا جاتا ہے، دوسرے کا شوق سے، ایک حکم دیتا ہے، دوسرا مشورہ، وہ غلام بناتا ہے، یہ ساتھی، جب ساری دنیا مایوس ہو جاتی ہے تو بس دو آدمی ہیں جن کے سینے میں امید باقی رہتی ہے، ایک اس کی ماں دوسرا اچھا استاد۔''

ذاکر صاحب کی یہ آواز ہر ہندستانی کے دل کی آواز ہے۔ ان کی محبت کے بول آج بھی سب کے دلوں میں گونجتے ہیں وہ ایک معمولی معلم سے صدر جمہوریہ ہند کے مرتبے تک پہنچے، لیکن انسانیت اور خدمت خلق ہمیشہ ان کا شعار رہی۔ انسان سے محبت، خدا سے محبت اور وطن سے محبت یہی ان کا اسلوب زیست تھا اور یہی سب کے لیے ان کا پیغام ہے۔

(قومی آواز، دہلی، 3 مئی 1981)

سہیل عظیم آبادی: رفتید و لے نہ از دل ما

سہیل عظیم آبادی جیسی خاموشی سے زندگی بسر کرتے تھے، خاموشی سے لکھتے تھے، ویسی ہی خاموشی سے اس دنیا سے گزر گئے۔ وہ پیکرِ اخلاص و وفا تھے۔ نہایت ملنسار، نہایت شریف، نہایت خلیق، ہمدردی اور دوست داری ان پر ختم تھی۔ میں نے انھیں ہمیشہ دوسروں کے لیے کام کرتے دوسروں کے لیے تڑپتے اور دوسروں کی مدد کرتے دیکھا۔ وہ اپنی ذات کو ہمیشہ بیچ سے نکال دیا کرتے تھے۔ ان کی اپنی ذات گویا دوسروں ہی کے وجودِ کلی کا حصہ تھی۔ دردمندی اور ایثار و اخلاص کی یہ روایت اب اٹھتی جاتی ہے۔ وہ جس مٹی سے ڈھلے تھے سوال اس مٹی کا نہیں، کیونکہ مادہ فنا نہیں ہوتا، لیکن وہ قالب نہیں رہا۔ پچھلے کئی برسوں سے سہیل صاحب کی صحت خراب رہنے لگی تھی دل کا دورہ بھی پڑ چکا تھا۔ ایک دو بار آپریشن بھی ہوا، لیکن انھوں نے ہار کبھی نہیں مانی۔ وہ اپنی علالت کا ذکر اس طرح کرتے تھے جیسے بادِ نسیم ادھر سے آئی اور ادھر نکل گئی۔ مجھے وہ اپنی محبت کا اس حد تک سزاوار سمجھتے تھے کہ ہر دوسرے تیسرے دن خواہ وہ کہیں ہوں، کسی حال میں ہوں، خط ضرور لکھتے تھے۔ وہ زیادہ تر اِن لینڈ اور کبھی کبھی پوسٹ کارڈ لکھتے تھے۔ روش باریک تھی۔ ایک خط میں پوری دنیا کا دکھ درد سمٹ آتا تھا۔ اور کون سا مسئلہ تھا سوائے اپنی ذات اور اپنے کوائف کے جس پر وہ اظہارِ خیال نہ کرتے تھے۔ لسانی، ادبی، قومی، نظریاتی، بین الاقوامی، نہایت فیاضی سے وہ سب معاملات میں شریک رہتے تھے۔ لیکن سب سے زیادہ دلچسپی کسی چیز سے تھی تو اردو اور اردو کے مسائل سے۔ اور سب سے زیادہ گلہ کسی سے تھا تو اردو والوں سے۔ جن کی اکثریت سارا وقت غیبت و بُرائی میں برباد کرتی

ہے اور عملی طور پر کچھ کرنے سے نفور ہے۔

سہیل صاحب سے میری پہلی ملاقات اس زمانے میں ہوئی جب وہ آل انڈیا ریڈیو کے شعبۂ کشمیر میں تھے اور قیام پنڈارہ روڈ پر تھا۔ ان کا دل محبت سے اس قدر بھرا ہوا تھا اور ان کی شخصیت ایسی شفاف تھی کہ ہر کہیں یہ بات نظر نہیں آتی۔ تھوڑی مدت میں اندازہ ہوگیا کہ وہ ان لوگوں میں نہیں، جن کی رفاقت کا پیمانہ مطلع کی کیفیت اور بادلوں کی موسمی رنگت کے ساتھ ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ اسی زمانے میں ان کے لیے دل میں احترام و محبت کے جو جذبات پیدا ہوئے ہمیشہ کے لیے راسخ ہوگئے۔

سہیل صاحب کی بنیادی وفاداریاں غالباً دو تھیں۔ اردو اور پریم چند۔ اردو سے وابستگی میں رنگ اس وقت آیا جب انھیں بابائے اردو عبدالحق کے ساتھ کام کرنے کا موقع ملا۔ اس کا ذکر وہ مزے لے لے کر کیا کرتے تھے۔ سہیل صاحب نے مولوی عبدالحق کے زیرِ ہدایت برسوں چھوٹا ناگپور میں اردو کے لیے کام کیا تھا۔ اس سے ان کی طبیعت میں ایک خاص طرح کا ڈسپلن پیدا ہوگیا۔ وہ بتایا کرتے تھے کہ انھیں مولوی صاحب کو روزانہ کام کی رپورٹ بھیجنی پڑتی تھی۔ خط لکھنے کی باقاعدگی کو اسی کا ثمر سمجھنا چاہیے اور یہ عادت مزاج کا حصہ بن گئی۔ ریڈیو کی ملازمت کی اپنی پابندیاں ہوتی ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ وہ جہاں بھی رہے اردو کے لیے جی جان سے کام کرتے رہے۔ لیکن سبکدوش ہونے کے بعد وہ نہایت جوش وخروش سے اردو تحریک کا کام کرنا چاہتے تھے۔ اس کی انھوں نے کوشش بھی کی، لیکن کچھ تو حالات نے ساتھ نہیں دیا، کچھ اردو کی بدنصیبی کہ ان کے جذبۂ خدمت کو کھل کر سامنے آنے کا موقع نہیں ملا۔ چندے وہ بہار اردو اکادمی کے سکریٹری رہے۔ کسی زمانے میں انھوں نے 'تہذیب' نکالا تھا جو نہایت دیدہ زیب اور معیاری پرچہ تھا۔ وہ 'تہذیب' کو زندہ رکھنا چاہتے تھے لیکن رکھ نہ سکے۔ اردو طباعت کے لیے ایک ٹرسٹ بھی قائم کرنا چاہتے تھے۔ اس کے لیے انھوں نے بہت سے دوستوں کو خط

لکھے، وعدہ سب نے کیا، روپیہ سوائے ایک دو کے کسی نے نہ دیا۔ بہار اردو اکادمی ہی کے زمانے میں ان پر دل کا دورہ پڑا۔ اس کے بعد اگرچہ انھوں نے ہار نہیں مانی، لیکن شاید وہ زیادہ کام نہیں کر سکتے تھے۔ اکادمی کے منافقوں اور خرخشوں سے وہ پریشان اور شکستہ دل رہے ہوں گے لیکن مجھے یا دوسرے احباب کو کیا، انھوں نے اس حقیقت کی خبر خود کو بھی نہ ہونے دی ہوگی۔ رسالہ 'زبان و ادب' اکادمی سے انھوں نے نکالا۔ لیکن ویسا جیسے اکادمیوں کے یا سرکاری اداروں کے رسالے ہوتے ہیں، ٹھٹھرا ہوا، بے روح، بے مغز۔ تعجب ہوتا تھا کہ وہ شخص جو رسالہ 'تہذیب' کا ایڈیٹر رہا، وہ ایسے کم معیار پرچے پر قانع ہو گیا لیکن شاید جن پرچوں پر سرکارِ دولت مدار کا سایہ ہو وہ ایسے ہی ہوتے ہوں گے یا ہماری اکادمیوں کی سیاست ہی ایسی ہے کہ ادب سامنے آتا ہے تو گویا ڈیپ فریز سے نکلا ہوا۔ اکادمیاں اصلاً آرائشی کھڑکیاں ہیں جو اردو کے زخموں کو ڈھانپنے کے لیے کھولی گئی ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ Dressing سلیقے سے کی جاتی ہے، لیکن زیادہ فائدہ ان ہی ادیبوں کو پہنچتا ہے جو حکام پرستی اور سکوں کی دوڑ میں آگے رہ سکتے ہیں۔

ادھر سہیل صاحب کو سب سے بڑا دھکا زکی انور کے قتل سے لگا۔ سہیل صاحب زکی انور کے دوست تھے۔ اور ان کے دکھ سکھ میں شریک تھے۔ زکی انور کی بیٹی کے رشتے میں انھوں نے دلچسپی لی تھی اور اس سلسلے میں جمشید پور جانے والے تھے کہ وہ سب کچھ ہو گیا جو کسی بھی معاشرے کے لیے انتہائی شرمناک ہے۔ زکی انور سے سہیل صاحب کی ذہنی قربت کی کئی وجہیں تھیں۔ زندگی بھر کے تعلقات اپنی جگہ پر، زکی انور بھی سہیل صاحب کی طرح سیکولر مزاج کے انتہائی روادار انسان تھے اور قومی خدمت کے جذبے سے سرشار تھے۔ دوسروں کے ساتھ مل کر کام کرتے تھے اور سماجی خدمت میں آگے آگے رہتے تھے۔ دوست اور ایک ادیب دوست کی موت، یوں بھی کتنا بڑا صدمہ ہوتی ہے۔ لیکن جن حالات میں ایک پڑوسی کے ایما پر زکی انور کا فرقہ وارانہ قتل ہوا، اس سے سہیل صاحب پر کیا گزر گئی ہوگی اس کا کچھ

اندازہ ان کے خطوط سے ہوتا ہے جو وہ اس زمانے میں تقریباً ہر روز مجھے لکھتے رہے۔ سہیل صاحب اندر سے ٹوٹ تو چکے ہی تھے، اس سانحے کے بعد اور بھی ٹوٹ گئے۔ بربریت اور درندگی کس طرح موقع ڈھونڈ کر آتی ہے اور آن کی آن میں انسانیت کی ساری کمائی پر پانی پھیر دیتی ہے۔ سہیل صاحب کے حساس دل پر اس کی چوٹ ایسی لگی کہ پھر یہ زخم بھر نہ سکا۔ وہ زکی انور کے پسماندگان کے لیے دوستوں سے چندہ مانگتے رہے۔ اکادمی سے امداد دلوانے والوں میں پیش پیش تھے۔ اور زکی انور کے بچوں کے دکھ کی طرف لوگوں کو توجہ دلاتے رہے۔ کچھ ہوا، کچھ نہیں ہوا۔ اس دنیا میں یہی ہوتا آیا ہے۔

سہیل صاحب مجھ سے اتنی خصوصیت کیوں برتتے تھے، شاید یہ ان کی نیکی اور اخلاص تھا۔ جہاں اب کیبنٹ سکریٹریٹ کی عالی شان عمارت بن گئی ہے اور سبزہ زار اور برقی قمقمے ہیں، وہاں ایک لمبی بارک میں آل انڈیا ریڈیو کے اسٹوڈیوز کے پیچھے سہیل صاحب کا دفتر تھا۔ یہیں میں اور نثار احمد فاروقی ان سے ملنے آیا کرتے تھے۔ کھادی کا سفید کرتا پائجامہ چمکدار مسکراتی ہوئی آنکھیں، سر پر گاندھی ٹوپی اس کا رواج اب اٹھتا جاتا ہے۔ سردیوں میں بند گلے کی موٹی اونی شیروانی اور اسی کپڑے کی ٹوپی پہنتے تھے۔ میں نے شاید ہی سہیل صاحب کو کسی دوسرے لباس میں دیکھا ہو۔ وفاداری بشرط استواری کی شان ان کی ہر بات میں تھی۔ خواہ اردو کا معاملہ ہو، وطن کا، دوستوں کا، لباس کا یا سیاسی عقیدے کا، وہ وضع نہیں بدلتے تھے۔ سہیل صاحب پکے گاندھی وادی تھے۔ یوں دوستی سب سے تھی اور نباہتے بھی سب سے تھے لیکن ان کا گاندھیائی ہونا شاید پریم چند کی راہ سے تھا۔ پریم چند کا سماجی قومی رنگ ان کا رنگ تھا۔ پریم چند کی زبان ان کی زبان تھی اور پریم چند کا گاندھیائی عقیدہ ان کا عقیدہ تھا۔ سوشلسٹ وہ ویسے تھے جیسے جواہر لال نہرو۔ سامراجیت اور استحصالی طاقتوں کے خلاف عوام کے دکھ درد میں شریک اور ان کی فلاح و بہبود کے خواہاں اور کوشاں۔ سہیل صاحب اخلاقی، مذہبی مزاج رکھتے تھے اور تشدد کے مخالف تھے۔

آزادیٔ اظہار اور جمہوری اقدار کے زبردست حامی تھے۔ کہا کرتے تھے، مجھ جیسا آدمی گاندھیائی ہونے کے علاوہ کچھ ہو ہی نہیں سکتا۔ میرے نام ان کے سیکڑوں خطوط ہیں جن میں انھوں نے صاف صاف لکھا ہے کہ ان کا سیاسی مسلک وہی ہے جو گاندھی اور نہرو کا تھا۔ سہیل صاحب کا شمار ان لوگوں میں کیا جاسکتا ہے جو تحریک آزادی کے بطن سے پیدا ہوئے تھے۔ انڈین نیشنل کانگریس میں سینکڑوں لوگوں سے ان کے تعلقات تھے۔ ہر وزارت اور ہر دور میں ان کے جاننے اور چاہنے والے موجود تھے۔ مرکز میں بھی اور بہار میں بھی۔ سہیل صاحب چاہتے تو ان تعلقات کو 'نقد بھنا' سکتے تھے لیکن یہ ہنر انھیں آیا ہی نہیں۔ کئی مواقع آئے، ان کے دوستوں نے ...... افواہ بھی اُڑائی، لیکن سہیل صاحب جہاں تھے وہیں رہے، بے سہارا، تنگ دست، فاقہ مست۔

سہیل صاحب جس زبان میں لکھتے تھے وہ پریم چند کی زبان کی طرح ہندستانی زبان تھی۔ سادہ، سہج، ہموار، زمین سے چپک کر چلنے والی۔ ان کے موضوعات بھی ویسے ہی سماجی، اخلاقی اور اصلاحی ہیں۔ انسان دوستی، معاشرتی اصلاح نچلے طبقوں کا دکھ درد، رئیسانہ زمینداری کی کھوکھلی زندگی، بے جا اسراف، فضول رسمیں اور جھوٹی شان وشوکت، وہ ان چیزوں پر نشتر زنی کرتے ہیں اور انسانیت، محبت اور یگانگت کے رشتے کو عام کرتے ہیں۔ ان کی آخری کتاب ناولٹ کا مجموعہ 'چار چہرے' ہے۔ اس پر انعام بھی ملا لیکن وہ مطمئن نہیں تھے۔ اور کہا کرتے تھے کہ وہ آدی باسیوں کی زندگی پر ایک ناول لکھ رہے ہیں، جس میں ان کی رسومات طور طریقوں، رہن سہن اور ذہنی رویوں کا ذکر ہوگا۔ شاید یہ پورا نہیں ہوسکا۔ اور بھی کیا کیا منصوبے تھے۔ دنیا کے کام کس سے پورے ہوئے ہیں کہ سہیل صاحب سے پورے ہوتے۔

آخری برسوں میں انجمن ترقی اردو سہیل صاحب کی دلچسپیوں کا خاص مرکز تھی وہ اس کی مجلس عام کے رکن تھے اور برابر اچھے اچھے مشورے دیتے رہتے تھے۔ 1978 کے سالانہ جلسے میں علالت کی وجہ سے شریک نہ ہوسکے تھے چنانچہ 1979 کا

اجلاس جب چنڈی گڑھ میں ہونا طے پایا تو سہیل صاحب نے لکھا کہ وہ ضرور آئیں گے۔ کچھ کچھ سردی تھی میں نے منع کیا لیکن وہ نہیں مانے اور شریک ہوئے ریل کا سفر وہ بھی اتنا لمبا چنڈی گڑھ میں ملاقات ہوئی تو خاصے مضمحل نظر آئے۔ ایک شام جلسے کے بعد باہر لان میں نشست رہی۔ روشنی کا انتظام نہیں تھا۔ آہستہ آہستہ اندھیرا اتر آیا تو یوں معلوم ہوا تھا کہ جنگل میں ڈیرہ ڈالے پڑے ہیں۔ سہیل صاحب بھی ٹہلتے ہوئے آئے۔ باتوں چیتوں میں شریک رہے۔ بعد میں سب نے مل کر کھانا کھایا۔ اور بہت دیر تک لطفِ صحبت رہا۔ میں نے کہا جاتے ہوئے تو آپ سیدھے چلے گئے۔ واپسی میں ملتے جایئے گا ... چند دن بعد دہلی آئے۔ قیام بلراج ورما کے یہاں تھا۔ وہیں سے فون کیا کہ آج آؤں گا۔ میرے گھر کے لوگوں سے بھی بے حد انسیت تھی۔ جب جب آتے پٹنہ سے خاص چائے کا پیکٹ ساتھ لاتے۔ میں چائے کا رسیا نہیں، کہا کرتے بہت لطیف ہے۔ تمھیں پسند آئے گی۔ اس دن بھی یہی ہوا۔ بہت دیر تک ثرن سے کھیلتے اور باتیں کرتے رہے۔ کسے معلوم تھا کہ ان سے یہ آخری ملاقات ہے۔ میں نے کہا کچھ آرام کرلیجیے۔ لیکن ان کے پروگرام بندھے تھے۔ یہ جا وہ جا... ایک مدت کے بعد پٹنہ سے نکلے تھے، سوچا تھا کہ سب سے ملتا جاؤں گا۔ علی گڑھ خلیل الرحمٰن اعظمی کے انتقال کے بعد جانا نہیں ہوا تھا۔ وہاں بھی گئے، پھر الٰہ آباد پریم چند کے بیٹے امرت رائے کے یہاں، پریم چند سے وابستگی انھیں اسی ٹھکانے پر لے گئی جہاں سے انھوں نے دل کی مراد پائی تھی۔ سہیل صاحب پریم چند کے عقیدت مند تھے ہی اور اردو کے والہ وشیدا۔ اور ان کا آخری سفر انھیں دو انتہاؤں کے درمیان تھا چنڈی گڑھ اور الٰہ آباد، یہیں دل کا دورہ پڑا اور اسی دیار میں جان، جاں آفریں کے سپرد کردی۔ سہیل صاحب حساب فہمی کے کھرے تھے۔ مرے بھی تو سب سے حساب بے باق تھا۔ جب تک حیات تھے مجھے اپنا لیٹر بکس خالی نہیں ملا۔ دیر سویر سہیل صاحب کا خط آ ہی جاتا تھا۔ اب جب لیٹر بکس خالی ملتا ہے، سہیل صاحب بے اختیار یاد آجاتے ہیں۔ سہیل صاحب سراپا نیکی، سراپا

انسانیت اور سراپا شرافت تھے۔ افسوس ہے کہ زندگی کے لیٹر بکس سے یہی چیزیں غائب ہوتی جارہی ہیں۔ بات یہ نہیں کہ سہیل صاحب کوئی غیرمعمولی آدمی تھے یا انھوں نے کوئی غیرمعمولی کارنامہ انجام دیا۔ بات صرف اتنی ہے کہ وہ اچھے آدمی تھے۔ اور انھوں نے اچھے کام کرنے چاہے اور یہ وہ خوبی ہے جو آج اچھے اچھوں میں نہیں ملتی۔ ایک ایسے دور میں جب جھوٹ اور سچ کی تمیز جاتی رہی ہے، جب سیاست لفظوں کی آبرو سے کھیلتی ہے اور جب چاروں طرف اخلاقی گراوٹ اور زوال کے آثار ہیں، تو اچھوں کی اچھائی، نیکوں کی نیکی، اور انسانوں کی انسانیت کے تئیں احساس بیدار رکھنا ہی شاید سب سے بڑی نیکی اور سب سے بڑی اچھائی ہے۔

(ہماری زبان، دہلی، 8 نومبر 1980)

کچھ سرلا دیوی کے بارے میں

ایک ہی برس کے اندر اندر کرشن چندر کے بھائی مہندرناتھ اور ان کی بہن سرلا دیوی کا انتقال ہوگیا۔ سرلا دیوی کی موت 8 مئی 1975 کو راما کرشنا پورم، نئی دہلی میں اسکوٹر کے ایک حادثے میں ہوئی، سرلا دیوی عمر میں کرشن چندر اور مہندر ناتھ دونوں سے چھوٹی تھیں اور انتقال کے وقت ان کی عمر صرف 47 برس تھی (ولادت یکم جون 1928) وہ ریوتی سرن شرما کی بیوی تھیں۔ ان کے افسانے آزادی سے کئی برس پہلے سے شائع ہونے لگے تھے۔ ان کا پہلا افسانہ 'کلنک' ساقی میں چھپا تھا۔ بعد میں اسی نام سے ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ اپریل 1950 میں نو ہند پبلشرز بمبئی سے شائع ہوا۔ اس زمانے میں سرلا دیوی 'ساقی'، 'ادب لطیف'، 'ادبی دنیا' اور 'شاہراہ' میں لکھا کرتی تھیں۔ قیاس غالب ہے کہ انھوں نے اور مہندر ناتھ نے کرشن چندر کے زیراثر لکھنا شروع کیا ہوگا۔ ان سے پہلے ترقی پسند تحریک کے آغاز کے ساتھ ساتھ کئی خواتین افسانہ نگار اردو افسانے کی دنیا میں داخل ہوچکی تھیں اور گھریلو موضوعات، ہندستانی سماج میں عورت کے تصور اور اخلاقی قدروں کے کھوکھلے پن پر عام طور سے لکھا جانے لگا تھا۔ سرلا دیوی بھی اسی کارواں کی ایک حدی خوان تھیں۔ ان خواتین افسانہ نگاروں کا ایک اثر یہ ہوا کہ اب گھریلو زندگی کی سچائیاں اپنے ڈھکے چھپے جذبات و احساسات کے ساتھ ساتھ سامنے آنے لگی تھیں، اور مرد نے اخلاقی قدروں کے طلسم سے جو حصار بنا رکھا تھا اب اس کے کھوکھلے پن کو عورت کے نقطۂ نظر سے دکھایا جانے لگا۔ سرلا دیوی کی توجہ اتنی جنسی موضوعات پر نہیں تھی، جتنی عورت کے مقدر پر یا زندگی کے اس المیے پر جس کو حیاتیاتی وجوہ سے

عورت بدرجہا بہتر سمجھتی ہے۔ یوں تو ان کے کرداروں میں غریبوں، مزدوروں، شرنارتھیوں وغیرہ سب کا ذکر ہے، لیکن ان کی کہانی کی مرکزی کردار وہ عورتیں ہیں جو سسکتے ہوئے اخلاقی اور سماجی نظام کا شکار ہیں، ان کی تحریروں سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس درد و کرب اور محرومی اور بے بسی کو پہچانتی تھیں جو عورت کی زندگی کا دوسرا نام ہے اور جس کا احساس مرد سے کہیں زیادہ عورت کو ہوتا ہے۔ عورت کے دل کے پسیجنے اور گھلتے رہنے کی کیفیت ان کی کئی کہانیوں میں ملتی ہے۔ 'تاریکی بڑھتی رہی'، 'بھنور'، 'کلنک'، 'عزت' سب اس دور کی مختلف تصویریں ہیں۔ سرلا دیوی عورت کے احساسات کو یوں بیان کرتی ہیں جیسے کوئی منظر بیان کررہا ہو۔ ان کی افسانہ نگاری عورت کے المیہ جذبات کی تصویرکشی کی افسانہ نگاری ہے۔ سرلا دیوی کا دوسرا مجموعہ 'چاند بجھ گیا' جولائی 1954 میں دلی سے شائع ہوا۔ اس میں بھی 'نرک کے دروازے سے'، 'آنسو'، 'جوالامکھی سلگ رہا ہے'، 'جہاں ماں بننا عذاب ہے' میں یہی رو ملتی ہے۔ کہیں کہیں روایتی بندھنوں کو توڑ دینے کا جذبہ بھی ملتا ہے۔ جیسے 'شاردا' میں ہمت و جرأت کی للکار صاف سنائی دیتی ہے۔ 1954 کے بعد سرلا دیوی نے بہت کم لکھا یا جو کچھ لکھا وہ سامنے نہیں آیا۔ اس کے بعد کا زمانہ ان کے شوہر ریوتی شرن شرما کے فن کی بتدریج پختگی کا زمانہ ہے۔ دونوں کی سماجی حقیقت نگاری اور انداز بیان میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ ایک کی لے بیانیہ ہے دوسرے کی استفہامیہ۔ ایک کے ہاں حقیقت من و عن بیان کردی جاتی ہے دوسرے کے ہاں سماجی حقیقت وہ ہے جو آنکھوں کو دکھائی نہیں دیتی اور جس کو سمجھنے کے لیے قوت فکر کو اپنے تمام وسائل سے کام لینا پڑتا ہے۔ ریوتی شرن شرما اس وقت اردو اور ہندی ڈرامے کی دنیا میں ایک منفرد حیثیت رکھتے ہیں، اور انھوں نے متعدد کامیاب ڈرامے لکھے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ ریوتی شرن شرما کی ڈرامہ نگاری کے عروج میں سرلا دیوی نے اپنی تخلیقی زندگی کی تکمیل (Fulfilment) دیکھ لی تھی۔ وہ نہایت ہی نرم گفتار، خاموش طبع اور ایثار پسند خاتون تھیں۔

ان کی ادبی زندگی اور گھریلو زندگی کی یہ ارتقائی مماثلت بے معنی نہیں کہ دونوں سطحوں پر پختگی کی منزل تک پہنچتے پہنچتے زندگی کا سلسلہ منقطع ہوگیا۔ ان کی اولادیں بھی دو ہوئیں اور ان کی اولادِ معنوی سے بھی دو کتابیں یادگار ہیں۔ ادبی زندگی کے ابتدائی مراحل سے گزر کر جب وہ شہرت کی دہلیز پر قدم رکھنے کو تھیں تو ان کا لکھنا ختم ہوگیا۔ اسی طرح گھریلو زندگی میں اولاد کی پیدائش و پرورش کے ابتدائی مراحل سے گزرنے کے بعد جب وہ تکمیل کی مسرتوں کے پھول چننے والی تھیں تو وہ موت کی آغوش میں چلی گئیں۔ ان کی مثال ایک ایسے کسان کی ہے جو زمین تیار کرے، ہل جوتے، بیج ڈالے، آندھی طوفان سے کھیت کو بچائے اور جب فصل تیار ہوجائے تو اس سے ہاتھ اٹھالے۔ ''تمھاری نیکیاں زندہ تمھاری خوبیاں باقی''۔ ان کی زندگی پر خود انھیں کے یہ الفاظ صادق آتے ہیں جو انھوں نے اپنی کہانی 'چاند بجھ گیا' کے مرکزی کردار موہنی کی زبان سے کہے ہیں، جو جوانی میں موت کے منہ میں چلی جاتی ہے اور جس کا نوزائیدہ بچہ پاس ہی پالنے میں پڑا رہ جاتا ہے:

> ''میرا لال، میرا چاند، کیا میں اپنے چاند کو اپنی گود میں لے کر نہ کھلا سکوں گی؟ جس کو میں نے اپنے خون سے سینچا ہے، کیا اسے بے سہارا چھوڑ کر چلی جاؤں گی؟ — نہیں! نہیں میں نہیں مروں گی، میں جیوں گی — میں نے اس دنیا میں ایک نئی زندگی کو جنم دیا ہے کیا دنیا اس کے بدلے مجھے میری زندگی کا دان نہیں دے گی؟ مجھے میری زندگی کا دان دیا جاسکتا ہے — میرا علاج کرا کر۔ ہوا اور روشنی دے کر۔ یہ میرا حق ہے۔ میرا حق مجھے ملنا چاہیے — میرا حق مجھے ملنا چاہیے! اس کی آتما پکار اٹھی۔
>
> لیکن اس کی آتما کی پکار کسی نے نہ سنی کیونکہ کمرے میں کوئی نہ تھا اور کھڑکیاں اور روشن دان بند تھے۔''

(ہماری زبان، دہلی، 15 جون 1975)

آل احمد سرور

پیرِ مغاں ہے مردِ خلیق

آل احمد سرور کی پچھترویں سالگرہ پر میں ان کی خدمت میں ہدیۂ تبریک پیش کرتا ہوں۔ بات صرف اتنی نہیں کہ وہ اردو کے مقتدر ترین نقاد ہیں یا انھوں نے کئی نسلوں کو متاثر کیا ہے، بلکہ یہ کہ انھوں نے غالب کی طرفداری میں وقت نہیں گزارا، سخن فہمی کے تقاضوں کا حق ادا کیا ہے، اور ادبی اقدار کے عرفان کو عام کرنے میں بیش از بیش حصہ لیا ہے۔ ان کے بارے میں یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ وہ ان لوگوں میں ہیں جنھوں نے ہمارے عہد میں ڈاکٹر ذاکر حسین، ڈاکٹر سید عابد حسین، پروفیسر محمد مجیب اور پروفیسر حبیب کے ساتھ ساتھ دانشوری کی روایت کو آگے بڑھایا ہے اور اس کے اُفق کو مزید وسیع کیا ہے۔ سرور صاحب کثیرالجہات شخصیت کے مالک ہیں۔ اردو ادیبوں میں بہت کم ایسے ہوں گے جو غالب کی زبان میں کہہ سکیں ''دبیرم، شاعرم، رندم، ندیم، شیوہ ہادارم'' مختصر سے وقت میں سرور صاحب کے شیوہ ہائے ادبی کا شمار آسان نہیں۔ اتنا معلوم ہے کہ پچھلے چالیس پچاس برسوں میں اردو کی ادبی فکر کا شاید ہی کوئی گوشہ ہو، جس کے بارے میں سرور صاحب نے اظہارِ خیال نہ کیا ہو یا اسے متاثر نہ کیا ہو۔ ان کی زندگی میں صرف طول ہی نہیں عرض بھی ہے۔ اور میں سمجھتا ہوں کہ عرض کی بڑی اہمیت ہے۔ ورنہ حاصل ضرب کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ حالی کے بعد آنے والی نسل میں سرور صاحب کا شمار ممتاز نقادوں میں ہوتا

ہے۔ عام طور سے ہم جب کسی کی تعریف کرتے ہیں تو روایت کو فراموش کر دیتے ہیں یا پس منظر کو بھلا دیتے ہیں۔ سرور صاحب کے کارناموں کو، ان کے علمی پس منظر میں دیکھیں تو ان کی اہمیت اور بھی روشن ہو جاتی ہے۔ سرور صاحب کی پیدائش 1912 میں ہوئی۔ محمد حسین آزاد دو برس پہلے 1910 میں رحلت کر چکے تھے۔ شبلی اور حالی کا انتقال دو برس بعد 1914 میں ہوا۔ نشاۃ الثانیہ اور سرسید تحریک کے زیرِ اثر نئی روشنی کی جو لہر آئی تھی، اس نے زندگی اور ادب کے تمام شعبوں کو متاثر کیا تھا۔ اسی زمانے میں اردو تنقید کی بنیاد بھی بطور ایک ضابطۂ علم کے ڈالی جانے لگی تھی۔ آبِ حیات کے تحقیقی پہلو سے ہم لاکھ اختلاف کریں، محمد حسین آزاد کی بیشتر تنقیدی آرا آج بھی وقیع ہیں۔ موازنۂ انیس و دبیر اور شعرالعجم میں شبلی کا جو ذہن سامنے آتا ہے ، وہ بہترین جمالیاتی رچاؤ رکھتا ہے۔ لیکن یہ سعادت صرف حالی ہی کے حصے میں آنے والی تھی کہ مقدمۂ شعر و شاعری لکھ کر انھوں نے اردو تنقید کی بحیثیت ضابطۂ علم کے باقاعدہ بنیاد ڈالی۔ ان تینوں کے فوراً بعد مولوی عبدالحق، وحیدالدین سلیم اور بعض دوسرے حضرات ہیں جن کی حیثیت بیچ کی کڑی کی ہے۔ ان بنیادوں پر جو اگلوں نے ڈالی تھیں، تنقید کے ایوان کو آراستہ کرنے والوں میں بعض اہم نام آتے ہیں مثلاً کلیم الدین احمد، فراق گورکھپوری، اختر حسین رائے پوری، احتشام حسین، آل احمد سرور، مجنوں گورکھپوری، سید عبداللہ اور محمد حسن عسکری۔ ان میں سے ہر شخص کا نام اپنی اپنی جگہ وقیع ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ جو بات سرور صاحب میں ہے وہ کسی دوسرے میں نہیں۔ اقبال کا یہ شعر جیسا ان پر صادق آتا ہے کسی پر نہیں :

ہجوم کیوں ہے زیادہ شراب خانے میں
فقط یہ بات کہ پیرِ مغاں ہے مردِ خلیق

اگر مردِ خلیق کو وسیع معنی میں لیں، یعنی علمی روایت کی آگہی، مشرقی روایت کا عرفان، بین الاقوامی سرمائے پر نظر، علم و دانش کے جدید رجحانات سے باخبری، اعلیٰ درجے کا ادبی ذوق، غیر مشروط کشادہ ذہن، فن کی اہمیت و عظمت کا احساس، ادبی

اقدار کی پاسداری، جانبداری سے گریز، ابلہ مسجد اور تہذیب کا فرزند ہونے سے جرات مندانہ انکار اور/کہتا ہوں وہی بات سمجھتا ہوں جسے حق / پر معروضی اصرار، نیز رواں دواں، شگفتہ، شستہ اور شعریت کا حامل طرزِ اسلوب، شائستگی اظہار، بردباری، متانت، میانہ روی، ان سب باتوں کو نظر میں رکھیں اور اسے وقت سے ضرب دیں، کیونکہ/ یہ نصف صدی کا قصہ ہے دو چار برس کی بات نہیں/ تو شاید اس شخصیت کی کچھ جھلک سامنے آئے جس کا نام آل احمد سرور ہے۔

اسے اردو کی خوش نصیبی کہنا چاہیے کہ سرور صاحب جیسے بالغ نظر ادیب، دانشور اور نقاد ہماری زبان میں موجود ہیں۔ میں ان کا ادنیٰ سا نیازمند ہوں، اور یہ نسبتِ ارادت تیس بتیس برسوں کو محیط ہے۔ میں نے دلی کالج میں ایم اے میں 1952 میں داخلہ لیا تھا۔ استاذی خواجہ احمد فاروقی وہیں ہوسٹل کے ایک کمرے میں رہتے تھے، بابائے اردو بہت پہلے جا چکے تھے۔ عبادت بریلوی اسی زمانے میں دہلی سے رخصت ہوئے تھے، دریا گنج میں جہاں انجمن ترقی اردو (ہند) کا دفتر ہوا کرتا تھا، وہاں اب گلاب رائے اینڈ سنز کی کتابوں کی دکان تھی۔ اردو کا جلسہ کبھی کبھار دلی کالج میں ہو جاتا تھا یا پھر آل انڈیا ریڈیو کے ساہتیہ سماروہ تھے جہاں کچھ لوگ جمع ہو جاتے تھے۔ ساہتیہ اکادمی نئی نئی تھیٹر کمیونکیشن بلڈنگ کے دو کمروں میں قائم ہوئی تھی۔ گویا اردو کے نام پر کہیں کہیں چراغ جل رہا تھا۔ ایسی ہی محفلوں میں سرور صاحب کو پہلے پہل سننے اور ان سے ملنے کی سعادت حاصل ہوئی۔ جیسے جیسے ان سے اور ان کی تحریروں سے شناسائی بڑھنے لگی، میر کی اس رباعی کی زندہ تفسیر سامنے آنے لگی:

ملیے اس شخص سے جو آدم ہووے
ناز اس کو کمال پر بہت کم ہووے
ہو گرم سخن تو گرد آوے یک خلق
خامش رہے تو ایک عالم ہووے

غالب نے اربابِ غفلت کی آسائش پر رشک کرتے ہوئے کہا تھا کہ/ پیچ و

تابِ دل نصیبِ خاطرِ آگاہ ہے/ اپنے ذہن سے سوچنے والوں کا مقدر یہی ہوا کرتا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند جین نے لکھا ہے کہ سرور صاحب کو دشمن بنانے میں کمال حاصل ہے۔ میرا خیال ہے کہ ہر سطح کے اور ہر عمر کے لوگوں میں سرور صاحب کی عزت اور احترام کرنے والے کثرت سے نکلیں گے۔ لیکن اگر آپ کے پاس سوچنے والا ذہن ہے اور آپ جرأتِ اظہار سے بہرہ اندوز ہیں، یعنی کلمۂ حق کہنے پر قادر ہیں تو پھر مخالفت نہیں ہوگی تو کیا ہوگا۔ دیکھنا یہ چاہیے کہ جب آپ پچھلے تنقیدی فیصلوں پر نظرِثانی کریں گے، ادب کی خودمختاری، انفرادیت اور ادبیت پر اصرار کریں گے، آزادانہ غور وفکر کی دعوت دیں گے یا فن کے حظ و نشاط میں شرکت کے لیے ذہنی فضا تیار کریں گے یا سماجی معنویت کے ساتھ ساتھ ذہنی آزادی کا بیج بوئیں گے، ادبی اقدار کی اہمیت جتائیں گے یا ادب اور انسان کے ایسے تصور پر زور دیں گے جو محدود نہ ہو یا جس میں کسی طرح کی ادعائیت نہ ہو، تو کچھ لوگ جن کی ذہنی ترجیحات پر اس سچے اور کھرے موقف سے ضرب پڑتی ہے تو وہ مخالفت کیوں نہ کریں گے۔ گیان چند جین اور ان جیسے مخلص احباب اس بات کو فراموش کر جاتے ہیں کہ مخالفت کرنے والوں کی ذہنی سطح کیا ہے، اور ان کا موقف کیا ہے، کہیں یہ وہ لوگ تو نہیں جن کا موقف بنیادی طور پر ادبی نہیں بلکہ ان کی ترجیحات کچھ اور ہیں۔ لیکن علمی اختلاف ایک چیز ہے اور شخصی اختلاف دوسری چیز۔ افسوس ہے کہ ہمارے زمانے میں لوگ علمی اختلافات کو شخصی رنگ دینے لگتے ہیں۔ سرور صاحب کے بارے میں اکثر یہ بھی کہا جاتا ہے کہ انھوں نے کوئی مستقل کتاب نہیں لکھی۔ بعض اوقات لوگ دفتی کے درمیان سو دوسو صفحے کالے کرنے ہی کو مستقل کتاب سمجھتے ہیں۔ خواہ اس میں فکر انگیز بات ایک بھی نہ ہو۔ کتاب کتاب میں اور تحریر تحریر میں فرق ہوتا ہے، کتابیں تو ہر روز شائع ہوتی ہیں، ضخیم سے ضخیم اور بھاری سے بھاری۔ لیکن کیا ہر کتاب کتاب ہوتی ہے؟ زیادہ تر کتابیں مطبع کی روشنائی خشک ہونے سے پہلے ہی خودسوکھ جاتی ہیں۔ آخر میر کو کیوں کہنا پڑا تھا:

کس کا ہے قماش ایسا گودڑ بھرے ہیں سارے
دیکھو نہ جو لوگوں کے دیوان نکلتے ہیں

سرور صاحب نے بھلے ہی ایسی کتابیں نہ لکھی ہوں، لیکن ان کی تحریریں فکر کی روشن اور جگمگاتی ہوئی شاہراہ کی مانند ہیں۔ سرور صاحب کی اہمیت کسی موضوع پر لکھنے یا نہ لکھنے میں نہیں، بلکہ ذہنوں کی آبیاری کرنے، فکر کو انگیز کرنے اور ادب کے عرفان کو عام کرنے میں ہے اور یہ معمولی کارنامہ نہیں۔ اقبال نے کہا تھا کہ عشق بغیر آہ و فغاں کے بھی ممکن ہے لیکن کبھی کبھی بیدار کرنے کے لیے نالہ کھینچنا پڑتا ہے۔ سرور صاحب نے اگر کچھ کیا ہے تو یہی کیا ہے، خواہ وہ لکھنؤ میں رہے ہوں، علی گڑھ میں، شملہ میں یا کشمیر میں۔ میں نے ان میں ہمیشہ ایک سچے ادیب کی شان دیکھی ہے۔ وہ اس پائے کے مفکر اور عاشق ہیں کہ:

برسوں لگی رہے ہیں ان مہرومہ کی آنکھیں
تب کوئی ہم سا صاحب صاحب نظر بنے ہے

('ہماری زبان'، دہلی، 8 مئی 1986)

خلیل الرحمٰن اعظمی

کیا تیرا بگڑتا جو نہ مرتا کوئی دن اور

یکم جون 1978 کو آخر وہی ہوا جس کا دھڑکا لگا ہوا تھا۔ جب محمود ہاشمی اور شمس الرحمٰن فاروقی نے فون پر خلیل الرحمٰن اعظمی کے انتقال کی اطلاع دی تو یقین نہیں آیا۔ اس لیے بھی کہ چند ماہ کشمیر میں رہنے سے ان کی صحت پر اچھا اثر پڑا تھا اور طبیعت سنبھل چلی تھی۔ خیال تھا کہ شاید ڈاکٹروں کا کہا غلط ثابت ہو اور خون کے دریا کو ہر سال وہ اسی طرح پار کرتے رہیں۔ دہلی اکثر ان کا آنا ہو جاتا تھا۔ ریڈیو کے لیے، جامعہ کے کام سے یا یونہی، ملاقات مقرر تھی۔ دوست احباب جمع ہوتے، علمی ادبی باتیں ہوتیں اور کبھی کبھی تو یہ لطفِ صحبت رات گئے تک جاری رہتا۔ میرا بھی جب جب علی گڑھ جانا ہوتا، اُن سے ملے بغیر واپسی نہیں ہوتی تھی۔ ادھر آخری ملاقات جامعہ ہی میں ہوئی۔ جب انھوں نے 'مضامینِ نو' کی جلد دی۔ اس سے پہلے انھوں نے علی گڑھ میں 'مثنوی سحرالبیان' کا مرتبہ نسخہ دیا تھا جس کا مقدمہ انھوں نے جی لگا کر لکھا تھا۔ غزلیں، نظمیں تو برابر ہو ہی رہی تھیں لیکن ان میں موت کی پرچھائیاں واضح طور پر لرزاں تھیں۔ اگرچہ 'مضامینِ نو' میں 'نجی باتیں' کے عنوان سے انھوں نے جو کچھ لکھا تھا ان میں بھی موت کی دستک سنی جا سکتی تھی۔ تاہم ان سطروں میں خود اعتمادی اور قوتِ ارادی کی جھلک بھی تھی جس سے اطمینان ہوا کہ اب وہ دوبارہ اپنے علمی کاموں کی طرف راجع ہو رہے ہیں اور اچانک موڑ کا خطرہ اس طرح ٹلتا رہے گا، لیکن شاید یہ شمع بجھنے سے پہلے بھڑک اُٹھنے کی منتظر تھی۔ خلیل صاحب ہر

کام کو ایک شانِ استغنیٰ اور بے نیازی سے کرتے تھے۔ وہ اُن چند لوگوں میں تھے جن کا وجود اپنے دوستوں کے لیے کبھی سوالیہ نشان نہیں بنا، وقت کی ریت میں کتنے نشان دھندلا جاتے ہیں، لیکن کچھ واقعے اور سانحے ایسے بھی ہوتے ہیں کہ یادوں کی نیلگوں وسعتوں میں تیرتے ہوئے سامنے آجاتے ہیں۔ اب سوچتا ہوں تو کچھ یاد نہیں آتا کہ خلیل صاحب سے تعلقات قائم کیسے ہوئے۔ بس ایسے ہی جیسے شراب تہ خانوں میں رکھی رکھی Vintage کے رتبے کو پہنچ جاتی ہے اور جس کی لذت کا مزہ کچھ ذائقہ چشیدہ ہی جانتے ہیں۔ شاید یہ ایسے تعلقات تھے جو آغاز و عروج کی اضافتوں سے ملوث ہی نہیں ہوتے۔ ان دنوں کا معاملہ جو ایک ہی تال پر دھڑک سکتے ہوں، شاید ہمیشہ ایسا ہی ہوتا ہوگا۔ بیس پچیس برس پہلے بھی اُن سے ملاقات ایسے ہوتی تھی گویا میں انھیں برسوں سے جانتا تھا۔ رسالہ نگار لکھنؤ میں خلیل صاحب کے مضامین آتش پر نکل چکے تھے۔ اُن کا مجھ پر خاصا اثر تھا۔ آزاد کتاب گھر کے قاضی معزالدین احمد ان دنوں بڑی کاوش سے ایک سے ایک عمدہ کتاب شائع کرتے تھے۔ 'کاغذی پیرہن' ان ہی کے توسط سے منظرعام پر آئی۔ میر کے لہجے کی بازیافت کی گونج تھی۔ ناصر کاظمی کی 'برگ نے' اور ابن انشا کی 'چاند نگر' بھی اسی زمانے میں شائع ہوئی تھیں۔ خلیل صاحب کا تذکرہ بھی نئی غزل کے بنیادگزاروں میں محبت سے کیا جانے لگا۔ اُن کے تنقیدی مضامین کا پہلا مجموعہ بھی چند برس کے اندر اندر شائع ہوگیا۔ پھر 'نوائے ظفر'، پھر 'مقدمۂ کلامِ آتش' اور پھر 'اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک' اور یوں خلیل صاحب کا علمی قد روز بروز بڑھنے لگا، لیکن رندانِ باصفا اور دوستانِ بے ریا کو اتنا مطلب ان کے 'قد' سے نہیں تھا جتنا اس 'انداز' سے جو عبارت تھا غزل میں ایک یاس انگیز ملگجی چاندنی میں دھیمی نرم رو بہنے والی کیفیت سے یا نظم میں افسردہ سلگتے ہوئے فکری تانے بانے سے اور تنقید میں کلاسیکی نظر کے فیضان، ادب کی ادبیت پر اصرار، معتدل و متوازن اظہار رائے اور شبنم کی طرح شفاف اسلوبِ بیان سے، شاید یہی وہ کشش تھی جو ہم لوگوں میں اپنائیت اور یگانگت کے بے نام رشتے

کی ضمانت تھی۔ بے تکلف گفتگو ہو، مباحثہ ہو، سیمنار، سمپوزیم یا جلسے جلوس کا منظر ہو، میں نے کبھی خلیل صاحب کو معلومات کے ہاتھوں بند نہیں دیکھا۔ کلاسیکی سرمائے کے علاوہ پچھلے چالیس برسوں کے ادبی رسائل کی بحثوں، معرکوں، مجادلوں اور مضامین و مقالوں سے متعلق معلومات کا وہ چلتا پھرتا انسائیکلوپیڈیا تھے۔ حافظہ اس بلا کا، قدما سے لے کر عصر حاضر تک شعرا کے ہزاروں اشعار اور نظموں کے حوالے نوکِ زبان تھے، لیکن وہ اس کی نمائش نہیں کرتے تھے۔ دراصل وہ ان لوگوں میں نہیں تھے جو موقع بے موقع اپنے احساسِ کمتری کو سہلاتے رہتے ہیں۔ میں نے انھیں اس عالم میں بھی دیکھا ہے جب چاندنی رات میں کھلی چھت پر ساری رات گفتگو رہتی تھی محمود ہاشمی اور شہریار کی معیت میں۔ ان دنوں شہریار نے شعر کہنا شروع کیا تھا۔ نظمیں ادھر ادھر چھپ رہی تھیں اور داد و تحسین کے ڈونگرے برس رہے تھے۔ سرور صاحب کے شعبۂ اردو میں آنے کے بعد سیمناروں کا سلسلہ شروع ہوا۔ میں وسکانسن یونیورسٹی کے سفرِ اول سے لوٹ کر آیا تھا۔ کل ہند اورینٹل کانفرنس کا اجلاس وہیں علی گڑھ میں آرٹس فیکلٹی کی نئی عمارت میں منعقد ہوا تھا۔ خلیل صاحب، شہریار اور دوسرے دوستوں سے خوب ملاقاتیں رہیں۔ اس موقع پر میں نے اپنا مضمون 'ہمزہ کیوں' پڑھا تھا۔ خلیل صاحب کا کہنا تھا ''بھئی اگر لسانیات یہ ہے تو اسے ہم بھی سمجھ سکتے ہیں۔ اگلے سال سرور صاحب نے زبان کے مسائل پر سیمنار کرایا۔ مجھ حقیر کو بھی یاد فرمایا۔ میں نے 'زبان کے مطالعے میں لسانیات کی اہمیت' پر مضمون پڑھا۔ سبھی نے پسند کیا، خاصی بحث ہوئی۔ سرور صاحب کی طرح خلیل صاحب کا اندازہ بھی ایسے موقعوں پر ہمیشہ محبت آمیز حوصلہ افزائی کا ہوتا تھا جس سے کام کا ولولہ بڑھتا تھا۔ اس زمانے میں میرے چند مضامین 'نقوش' میں نکل رہے تھے۔ خلیل صاحب رسائل 'چاٹ' جانے کے لیے تو مشہور تھے ہی، ملاقات ہوئی تو 'عظمت اللہ خاں: طرز مثنوی کا پرستار' کی دل کھول کر داد دی اور اصرار کیا کہ تحقیق و لسانیات تو ہے ہی، تنقید پر زیادہ توجہ کرنی چاہیے۔ سو شکستہ بستہ تنقید جو میں لکھتا رہتا ہوں اس میں خلیل

صاحب کے بگاڑنے کو بہت زیادہ دخل ہے۔ علی گڑھ کے اگلے سمینار میں، میں نے فراق اور فیض پر انگریزی میں مضمون پڑھا تو خلیل صاحب نے بالصراحت کہا کہ جو تجزیاتی انداز اختیار کیا گیا ہے، اور اسلوبیات سے جو نظر پیدا ہوتی ہے، دوسروں کے یہاں اس کی کمی ہے۔ ادبی تنقید میں لسانیات سے جو بیش بہا مدد ملتی ہے اس کا فائدہ ضرور اٹھانا چاہیے۔ غرض کس کس بات کا ذکر کیا جائے۔ اس زمانے میں شاید ہی کوئی اچھی بری چیز قلم سے نکلی ہو اور خلیل صاحب نے اس کا تذکرہ نہ فرمایا ہو۔

خلیل صاحب کی علالت اور جگر کے متاثر ہونے کے آثار سب سے پہلے اس زمانے میں پیدا ہونا شروع ہوئے جب وہ سرسید نگر میں اپنا مکان بنوا رہے تھے۔ گویا 'باغ اردو' کی تعمیر میں خرابی کی صورت مضمر تھی۔ میں ملنے گیا تو وہ اپنی اصل شکل وصورت کا ظلِ موہوم رہ گئے تھے۔ دھکا سا لگا — میں نے عمداً ذکر نہیں چھیڑا۔ اس کے شاید ایک ڈیڑھ برس بعد جب پہلا حملہ ہوا اور اسپتال میں داخل ہوئے تو دہلی کے دوستوں کے ساتھ میرا بھی جانا ہوا۔ تب تک آفت ٹل چکی تھی۔ تکیے کے سہارے بستر پر بیٹھ گئے۔ وحید اختر، شہریار سبھی تھے۔ اور چاہنے والوں کا جم غفیر تھا۔ خلیل صاحب باوجود نقاہت کے بشاش دکھائی دے رہے تھے۔ جیسے کبھی بیمار نہیں تھے۔ ہنس ہنس کر باتیں کرتے رہے، تازہ کلام سناتے رہے۔ گویا مرض کا دور دور تک نام ونشان نہ تھا۔ کچھ مدت کے بعد شہریار کے ساتھ دہلی آئے۔ شمیم احمد شمیم سابق رکن ممبر پارلیمنٹ کے توسط سے آل انڈیا انسٹی ٹیوٹ آف میڈیکل سائنسز میں معائنہ اور جانچ ہوئی اور رازدارانہ طور پر ہمیں معلوم ہوا کہ جگر سوخت ہو چکا ہے اور خون بنانے والے خلیوں کے تمام دستے اپنا کام بند کر چکے ہیں۔ اب یہ جئیں گے بھی تو تازہ خون کی منتقلی کے سہارے۔ وائے قسمت کہ یوں بھی جیئے تو کتنے دن:

بہت آرزو تھی گلی کی تیری
سو یاں سے لہو میں نہا کر چلے

اگلی گرمیوں میں خلیل صاحب اپنے ہم زلف کمال احمد صدیقی کے پاس سری نگر

چلے گئے۔ خطوں سے معلوم ہوتا رہا کہ روبصحت ہیں اور خون دینے کی ضرورت پیش نہیں آئی۔

جون کے آخر میں نیشنل بک ٹرسٹ کے سمینار میں میرا سری نگر جانا ہوا تو دیکھ کر خوشی ہوئی کہ چہرے پر رنگت آچلی تھی۔ غذا کا پرہیز بھی ڈاکٹروں نے اُٹھا دیا تھا۔ پروفیسر شکیل الرحمٰن کے یہاں، کمال احمد صدیقی اور مظہر امام کے گھر پر اور لالہ رُخ میں کئی نشستیں رہیں۔ پروفیسر مسعود حسین خاں، وارث علوی، ڈاکٹر خلیق انجم، انور کمال حسینی بھی وہاں تھے۔ خوب خوب لطفِ صحبت رہا۔ خلیل صاحب دیر سویر سوتے جاگتے بھی رہے لیکن چہرے پر تکان کے آثار پیدا نہیں ہوئے۔ وہی بے تکلفی، وہی روانی اور مزے مزے کی باتیں۔ اطمینان سا ہونے لگا کہ اب یہ مرض کو پیچھے چھوڑ رہے ہیں۔ شاید ستمبر، اکتوبر میں جب وہاں سے علی گڑھ آئے تو دہلی میں ملتے ہوئے گئے۔ سردیوں میں جامعہ کے حالات سنے تو بطور خاص دہلی آئے۔ سب کچھ انھیں معلوم تھا۔ یونیورسٹیاں جس طرح بغض وعناد اور سیاسی سازشوں کا اکھاڑہ بن گئی ہیں، اس پر افسوس کرتے رہے۔ کہا۔ ''کون نہیں جانتا کہ یہ آگ حاسدوں کی لگائی ہوئی ہے جو خود تنگ نظری اور تعصب کا شکار ہوں، وہ دوسروں پر اسی طرح کا الزام لگایا کرتے ہیں۔'' چند ماہ بعد بمبئی جانے کا اتفاق ہوا۔ ڈاکٹر رفیق زکریا نے خلیل صاحب کو بھی جامعہ اردو کی کورٹ کا رکن مقرر کیا تھا۔ انھیں بھی بلایا گیا۔ خلیل صاحب بھی تشریف لائے اور ہم سب لوگوں کا قیام ایم ایل اے ہوسٹل میں تھا، یہاں باقر مہدی، خضر راہ اور یارانِ طریقت کے سرخیل تھے۔ ڈاکٹر ظ انصاری نے اپنے عمائدین بمبئی میں سے ہونے کا حق ادا کیا۔ باقر مہدی خلیل صاحب کو 'استاد خلیل' کہہ کر ان کی بزرگی کا اعتراف کراتے رہے۔ ڈاکٹر عبدالستار دلوی، فضیل جعفری، عزیز قیسی، حسن کمال، عبداللہ کمال، سب سے خلیل صاحب کی ملاقاتیں رہیں اور لطف صحبت رہا۔ بمبئی میں جہاں کہیں بھی جامعہ کے حالات کا ذکر آیا، خلیل صاحب نے حقیقت بیان کردی۔ میرے کچھ بتانے کی ضرورت ہی پیش

نہیں آئی۔ آزمائش کی اس گھڑی میں میرے جن کرم فرماؤں، دوستوں، چاہنے اور چاہے جانے والوں نے (جن کے منطقے دہلی اور علی گڑھ سے بمبئی، حیدرآباد اور احمد آباد اور لکھنؤ، الٰہ آباد سے پٹنہ اور کلکتہ تک پھیلے ہوئے ہیں) جس جس طرح حق شناسی کا ثبوت دیا اور اپنے مہر و وفا اور صدق و صفا سے کذب و افترا کا مقابلہ کیا اور جن کے الطاف و اکرام کو میں بھلا نہیں سکتا، انھیں خاص الخاص کرم فرماؤں میں خلیل صاحب بھی تھے۔

علی گڑھ کے ایک خاص واقعے کا ذکر ضروری ہے۔ میڈیکل انسٹی ٹیوٹ کی جانچ کے بعد ایک دو بار خلیل صاحب سخت بیمار ہوئے۔ خون دیا گیا اور رفتہ رفتہ طبیعت بحال ہوگئی۔ ایسے ہی ایک موقع پر میں علی گڑھ گیا ہوا تھا۔ قیام پروفیسر خورشید الاسلام صاحب کے یہاں تھا۔ ان دنوں کچھ ایسے احباب کی بدولت جو 'محبت' کی فراوانی سے مجبور ہوکر لگانے بجھانے کے کاموں میں فیاضی کا ثبوت دیتے رہتے ہیں، خورشید صاحب اور خلیل صاحب میں خاصا فاصلہ پیدا ہوگیا تھا، لیکن جب خورشید صاحب کو مجھ سے میڈیکل انسٹی ٹیوٹ کی جانچ کے بارے میں معلوم ہوا تو دیر تک دُکھ اور تشویش کا اظہار کرتے رہے۔ یہ بات بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ جب میں جانے لگا تو خورشید صاحب بھی تیار ہوئے اور میرے ساتھ خلیل صاحب کے یہاں تشریف لے گئے۔ وہ جون اور پھر اگلا جون، گرمی بھی ایسی بے پناہ کہ آسمان سے شعلے برستے تھے۔ خیال تھا کہ جون میں کشمیر چلے جائیں گے۔ رختِ سفر باندھ ہی رہے تھے کہ اچانک اس سفر کا بلاوا آگیا جس میں کوئی چیز ساتھ نہیں جاتی۔ اور یکم جون کی رات کے سائے گہرے ہونے سے پہلے پہلے اردو کا یہ بے مثل ادیب منوں مٹی کے نیچے دب چکا تھا۔ باون برس کی عمر بھی کوئی عمر ہوتی ہے۔ ابھی ان کو کتنا اور لکھنا اور کتنا اور کام کرنا تھا:

ہاں اے فلکِ پیر جواں تھا ابھی 'عارف'
کیا تیرا بگڑتا جو نہ مرتا کوئی دن اور

خلیل صاحب کا سانحۂ ارتحال میرے لیے ایک ایسا لمحۂ تاریک ہے جو میرے ذہن سے کبھی محو نہیں ہوسکتا۔ ان کی موت صرف ایک منفرد شاعر اور نقاد، ادیب اور معلم ہی کی موت نہیں، میرے لیے ایک ایسے ہی دوست کی موت بھی ہے جو نیکی، شرافت، انسانیت اور علمیت کا استعارہ تھا۔ اور ایک ایسا استعارہ جو جس خبر میں واقع ہوا تھا، افسوس کہ گردشِ دوراں سے اس کے مبتدا کا سانچہ بھی ٹوٹ چکا! اور اب لوگ ڈھلتے بھی ہیں تو ایسے کہ پہلی ہی بارش میں یاروں کی پوری صرف ونحو ڈھل جاتی ہے:

ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے

(شاعر، بمبئی، خلیل الرحمٰن اعظمی نمبر، 1980)

حبیب جالب

سبز جڑوں کی شاعری اور جمالیات

مجھے پاکستان میں اور پاکستان سے باہر لندن اور کئی دوسرے شہروں میں حبیب جالب کو سننے کا اتفاق ہوا۔ حبیب جالب کی شاعری، اگر وہ ہزاروں لاکھوں کے دلوں کی دھڑکنوں سے ہم آہنگ ہے اور پڑھے اور سنے جانے کے بعد زندہ رہنے کے امکانات بھی رکھتی ہے تو میرے نزدیک اس نوع کی شاعری عوامی جمالیات کے نئے سوال اٹھاتی ہے۔ رولاں بارتھ کا کہنا ہے کہ شاعری میں کوئی فن پارہ قائم بالذات نہیں بلکہ کسی بھی فن پارے کا وجود دوسرے فن پاروں کی اضافی حیثیت سے قائم یا رد ہوتا رہتا ہے، اُن فن پاروں کی وجہ سے جو روایت میں موجود ہیں یا جو آگے چل کر وجود میں آئیں گے؛ گویا دوسرے فن پاروں کے رشتے سے تاریخ کے محور پر کسی فن پارے کی حیثیت قائم رہتی ہے یا گھٹتی بڑھتی رہتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ فن پارے کے قائم بالذات یا قائم بالغیر ہونے کا مسئلہ صرف ادبی روایات کے تناظر میں پیدا ہوتا ہے۔ لیکن اگر محرکات ادبی سے زیادہ عوامی ہوں تو اس شعری جمالیات کے پہلو بہ پہلو ایک متوازی عوامی جمالیات موجود رہتی ہے جیسا کہ عوامی ادب یا لوک ساہتیہ کی روایت سے ثابت ہوتا ہے۔ بعض زبانوں میں تو لوک روایت کی شعری جمالیات، ادبی جمالیات پر متقدم ہوتی ہے اور اس کو متاثر کرتی ہے۔ جب دو روایتیں وجود میں آجاتی ہیں تو ضروری نہیں کہ یہ لین دین یک طرفہ ہو۔ تاہم اتنا معلوم ہے کہ Folklore یا لوک ساہتیہ کی شعری جمالیات، حظ و انبساط اور کیف و اثر

کے اعتبار سے کچھ اپنا ہی لطف رکھتی ہے، اور اس کے تقاضے بھی مختلف اہمیت کے ہوتے ہیں۔ اردو کی معیار رسیدگی ہماری سب سے بڑی طاقت سہی لیکن اس پر پوری توجہ نہیں کی گئی کہ اگر معیار رسیدگی ضرورت سے زیادہ بڑھ جائے تو پاؤں کی زنجیر بن جاتی ہے۔ کیا یہ حقیقت نہیں کہ ہم اردو میں ہر چیز کو میر و غالب اور انیس و اقبال کے پیمانوں سے ناپتے ہیں۔ یعنی ہم اپنے شعری ایوانِ بالا کو تو یاد رکھتے ہیں لیکن ان شعری سبز جڑوں کو فراموش کر دیتے ہیں جن کی وجہ سے یہ بالائی منظرنامہ وجود میں آیا ہے۔ ورنہ کیا وجہ ہے کہ امیر خسرو کو ہم اپناتے ہیں تو فقط فارسی کی وجہ سے اور ان کی ہندوی کو ہم بھول جاتے ہیں، نیز کبیر و نانک کو ہم دوسروں کے حوالے کر دیتے ہیں۔ یہی سلوک ہم نے نظامی دکنی، محمد قلی، وجہی، مقیمی، نصرتی، غواصی، ابن نشاطی اور بیسیوں دوسرے شعرا کے ساتھ روا رکھا ہے جنھیں نہایت تیزی سے دوسری زبانوں والے اپناتے چلے جا رہے ہیں اور اردو کا دامن ان سے تہی ہوتا چلا جا رہا ہے۔ نظیر اکبر آبادی کا حال سب کو معلوم ہے کہ اردو شاعری کے 'گلشنِ بے خار' سے انھیں دور ہی رکھا گیا تھا اور اگر مارے باندھے قبول بھی کیا گیا تو محض ایک شعری جزیرے کے طور پر کیونکہ مورخین کا مسئلہ یہ تھا کہ جس روایت کو وہ بیان کر رہے تھے، نظیر اکبر آبادی کسی بھی طرح اس میں فٹ نہیں ہو پاتے، کیونکہ وہ تو اس سلسلے کی ایک کڑی ہیں جو اردو کی سبز جڑوں سے چلا آتا ہے اور جس کا دھارا صدیوں سے خسرو، فرید و کبیر کے زمانے سے بہہ رہا ہے۔

یہ سب کچھ میں ہرگز نہ لکھتا اگر حبیب جالب کی بے لاگ عوامی شاعری نے مجھے اردو عوامی جمالیات کے متوازی پہلوؤں پر سوچنے کے لیے مجبور نہ کیا ہوتا۔ میں ایک عرصے سے محسوس کرتا رہا ہوں کہ انیسویں صدی سے سیاسی شعور کی بیداری اور سامراج دشمنی کے جذبات کے فروغ کے بعد اردو میں سبز جڑوں کی شاعری تاریخی اور عوامی عوامل کے ہاتھوں ڈھلتی چلی گئی ہے۔ برصغیر کی شاید ہی کسی زبان میں سیاسی آزادی اور جذبۂ حریت کے بارے میں اتنا لکھا گیا ہو جتنا اردو میں۔ 1857 کے

واقعات کے بعد بیسویں صدی میں تحریکِ خلافت، ترکِ موالات، تحریکِ آزادی اور بعد کی ساری سیاسی شاعری کو اسی تناظر میں دیکھنا مناسب ہوگا۔ اور اس کی شعری جمالیات کو متوازی جمالیات کے طور پر پرکھنا چاہیے۔ اگر ہم ایسا نہیں کریں گے تو خود اپنا نقصان کریں گے۔ میرا معروضہ ہے کہ ہماری تنقید نے اردو شاعری کے اس پہلو کو نظرانداز کیا ہے، اور اس رویہ پر نظرثانی کی ضرورت ہے۔ حبیب جالب کی شاعری آزادی کے بعد اس متوازی عوامی جمالیات کا روشن نقطہ ہے۔ یہ عوامی جمالیات میری آپ کی وجہ سے نہیں پنپ رہی ہے بلکہ اردو کی سبز جڑوں کے تقاضوں کے طور پر موجود ہے، اور زندہ اور توانا ہے۔ ہم اردو کے تمام سرمائے کے امین ہیں۔ اپنے سرمائے کے ایک حصے سے صرفِ نظر کرنا ادبی دیانت داری کے خلاف ہوگا۔ میرا خیال ہے کہ حبیب جالب نے عملی اور شعری زندگی میں جس روش کو اپنایا ہے وہ صوفیا کی آزادگی اور قلندری کی یاد دلاتی ہے اور جسے بعد میں سیاسی سرفروشوں اور جانبازوں نے تابندگی عطا کی تھی۔ انھوں نے حق گوئی اور بیباکی، جرأت اور ایثار طلبی کے اعلیٰ معیاروں کی پاسداری کی ہے۔حق کی ایک پہچان یہ ہے کہ جو کبھی غیرحق کا حصہ نہ بنے وہ حق ہے۔ ریاکاری، منافقت اور مصلحت اندیشی کے اس دور میں جب بڑے بڑوں کے پیر اکھڑ جاتے ہیں، راہِ حق پر مردانہ وار قائم رہنا اور ہمیشہ اقتدار کے دوسری طرف رہنا معمولی بات نہیں۔ میں حبیب جالب کے شعری کھرے پن اور اخلاص کو دل سے محسوس کرتا ہوں۔ جس طرح کرۂ ارض پر شمالی ممالک کے مقابلے میں جنوبی ممالک ہیں، اور پہلی اور دوسری دنیا کے ساتھ تیسری دنیا کے وجود سے کوئی صرفِ نظر نہیں کرسکتا، اسی طرح اردو شاعری میں بھی تیسری آواز موجود ہے جو ہماری سبز جڑوں کی ترجمانی کرتی ہے جو حریت اور حق طلبی سے سرشار ہے اور ظلم و بے انصافی سے کسی قیمت پر سودا کرنا نہیں جانتی۔ یہی اس شاعری کا جواز ہے اور یہی اس کا انعام بھی۔

(ہماری زبان، دہلی، 15 نومبر 1986)

فکر تونسوی — دھرتی کا باسی

فکر تونسوی کو میں اس زمانے سے جانتا تھا جب انھوں نے ابھی پانچ دریاؤں کا پانی پوری طرح نہیں چکھا تھا۔ اور چھٹا دریا یعنی 'خون کا دریا' ابھی ان کی زندگی میں داخل نہیں ہوا تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب وہ 'سویرا' اور 'ادب لطیف' میں اکثر لکھا کرتے تھے، اور منٹو، بیدی، کرشن چندر، راشد، قیوم نظر، یوسف ظفر، میراجی اور فیض کے ساتھ ان کی تحریریں بھی دلچسپی کے ساتھ پڑھی جاتی تھیں۔ لیکن انھوں نے اپنی آواز کو موجِ خوں کے سر سے گزر جانے کے بعد ہی پہچانا۔ ان کے داخلی درد و کرب اور تلخی اور زہرناکی کا اظہار پہلی بار 'چھٹا دریا' میں ہوا تھا۔ پھر وہ 'نیا زمانہ' جالندھر میں کالم لکھنے لگے اور یہیں سے طنز کا وہ بیج پھوٹنا شروع ہوا جو 'ساتواں شاستر' اور روزناموں کے فکاہیہ کالموں میں بھرپور طور پر ظاہر ہوا۔ فکر تونسوی کی تخلیقی صلاحیتوں پر نکھار اس وقت آیا جب وہ طنز و مزاح کی وادی میں داخل ہوئے۔ یہاں پہنچ کر انھیں محسوس ہوا کہ وہ دراصل بنے ہی اسی دنیا کے لیے تھے۔ انھیں اپنے قارئین کی ضرورتوں اور ان کے جذباتی تقاضوں کا برابر احساس رہتا ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ اس دور میں ایسے ادیبوں کی کمی نہیں جو صرف ادیبوں کے لیے لکھتے ہیں۔ لیکن کچھ لوگ ایسے بھی تو ہونے چاہئیں جو عام لوگوں کے لیے لکھیں اور ان کے مسائل کے بارے میں لکھیں جو ان کے چاروں طرف پھیلے ہوئے ہیں۔ یا ہمارے نظام کی ان کوتاہیوں کے بارے میں لکھیں جن کا ہر روز سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اس مضمون میں فکر تونسوی کے فن کے چار خاص پہلوؤں کی طرف توجہ دلانا مقصود ہے۔ اول یہ کہ فکر تونسوی کو عام طور پر طنز نگار سمجھا جاتا ہے۔ کیا وہ واقعی طنز نگار ہیں، اور کیا کوئی

طنز نگار بغیر مزاح نگاری کے مقبول ہوسکتا ہے؟ دوسرے یہ کہ اچھے طنزیہ اور مزاحیہ ادب کی تخلیق کے لیے جس بے تعلقی کی ضرورت ہوتی ہے، اور جو موضوعی اور شخصی نظر بنیادی شرط کا درجہ رکھتی ہے، کیا وہ فکر تونسوی کے یہاں ہے؟ میرے خیال میں جدید آگہی کا یہ تقاضا ہے کہ زندگی کی بوالعجبیوں پر ہنس لینا کافی نہیں، بلکہ بعض سطحوں پر پائی جانے والی بے ہودگی اور اس بے معنویت پر بھی غور کرنا چاہیے جو رسمی معنویت سے پیدا ہوتی ہے۔ کیا فکر تونسوی کے یہاں اس کا حوصلہ ہے؟ اور چوتھے یہ کہ مزاحیہ ادب میں ہر فن کار کا کوئی نہ کوئی چور راستہ ہوتا ہے، فکر تونسوی کا یہ چور راستہ کیا ہے؟

ہنسنا ہنسانا ایک بنیادی جذبہ ہے۔ رونے اور ہنسنے کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ رونا ہنسنا سب کو آتا ہے۔ ہندوستان کے قدیم نکتہ دانوں نے جہاں انسانی بھاؤوں یعنی جذبوں اور ان سے مرتب ہونے والے رسوں کا بیان کیا ہے یعنی شرنگار رس، ویر رس، کرون رس وغیرہ وہاں ہاسیہ رس کو بھی بنیادی رس مانا گیا ہے۔ ظرافت ہو، حاضر جوابی ہو، بذلہ سنجی یا لطیفہ گوئی، یہ محبت، نفرت اور غم و غصہ کی طرح بنیادی جذبات ہیں، جن کا اظہار مناسب محرکات کی بنا پر ہوتا ہی ہے۔ زندگی صرف سنجیدگی کا نام نہیں۔ ضرورت سے زیادہ سنجیدگی خواہ وہ افراد میں ہو یا قوموں میں ایک طرح کا مرض ہے۔ اس کا توڑ Antidote مزاح ہے۔ صرف اتنا ہی نہیں بلکہ زندگی کی جو نسبت سانس لینے سے ہے وہی مزاح کی ادب سے ہے۔ سانس لینا صرف آکسیجن کو جذب کرنا ہی نہیں، نائٹروجن کو خارج کرنا بھی ہے۔ اسی طرح مزاح ذہن کی پرتوں میں پلنے والے بخارات کو باہر لاتا ہے۔ جذباتی گھٹن کو کم کرتا ہے اور اعصاب کے تناؤ کو فرحت بخش تازگی میں بدل دینے کا سامان فراہم کرتا ہے۔ طنز قدرے مختلف ہے، یہ تیر ہے باطن کی تلخی میں بجھا ہوا جو کلیجے میں گڑ جاتا ہے یا مسئلے کو صید زبوں بنا کے اپنے سامنے تڑپتا ہوا دیکھتا ہے۔ یا جراح کے ہاتھ میں نشتر ہے جو فصد کھولتا ہے اور گندے خون کو بہہ جانے دیتا ہے۔ مزاح میں شگفتگی ہوتی ہے،

طنز میں تلخی۔ طنز بھاپ کی نلیوں پر لگے ہوئے سیفٹی والو (Safety Valve) کی طرح ہے۔ جب بھاپ ضرورت سے زیادہ بن جاتی ہے، زن سے سیفٹی والو سے خارج ہونے لگتی ہے۔ طنز کی کارکردگی جتنی خالق کے نقطۂ نظر سے اہم ہے، اتنی حقیقت کے نقطۂ نظر سے توجہ طلب بھی ہے۔ مثلاً بعض حقائق اور مسائل ہوتے ہی ایسے ہیں کہ جب تک طنز کا سہارا نہ لیا جائے بات کہنی مشکل ہو جائے، گویا طنز ایک اسلوبیاتی پردہ ہے جس کی آڑ سے فنکار کے لیے شکار کھیلنا آسان ہو جاتا ہے۔ اگر طنز نہ ہو تو کتنے سخن ہائے گفتنی، ناگفتنی رہ جائیں۔ طنز کا وسیلہ ہاتھ آتے ہی خوف فسادِ خلق کی مصلحت سے فنکار بے نیاز ہو جاتا ہے۔ طنز ہمیشہ کسی واقعے یا کسی مسئلے یا کسی صورت حال سے متعلق ہوتا ہے۔ اس کے پیش نظر مقصد اصلاح یا تبدیلی کا ہوتا ہے۔ یہ نسبتاً ٹھوس چیز ہے اس کے مقابلے میں مزاح لطیف ہے، جس کا تعلق جذبے و تخئیل یا عقل و دلیل یا محض زبان و بیان سے ہو سکتا ہے۔ اس سب کے لیے حسِ مزاح شرط ہے جس کا گہرا تعلق ذہنی افتاد اور تخلیقیت سے ہے۔ غالب نے جب کہا تھا:

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا

تو واضح طور پر وہ اس نظامِ جزا و سزا پر چوٹ کر رہے تھے جس میں شہادت غیر کی بنا پر فیصلہ سنا دیا جاتا ہے لیکن جب ہم

کہتے ہو نہ دیں گے ہم دل اگر پڑا پایا
دل کہاں کہ گم کیجیے ہم نے مدعا پایا

پڑھتے ہیں تو کیا حاصل ہوتا ہے؟ مزاح کا فرحت بخش تاثر جس کی بنیاد شوخی پر ہے۔ متکلم نے اپنی انوکھی منطق سے اپنی مطلب براری کا سامان بھی کر لیا ہے اور مخاطب کو لاجواب بھی کر دیا ہے۔ طنز موضوعاتی ہوتا ہے۔ مزاح کے لیے ضروری نہیں کہ وہ موضوعاتی ہو۔ یہ ذہنی انبساط کی چیز ہے۔ یہ خالص مسرت ہے یا خالص

تفریح۔ طنز ایک حربہ ہے، ایک وار ہے۔ مزاح محض ایک پھلجھڑی ہے، شگفتگی کا سرچشمہ اور دل و دماغ کو آسودگی عطا کرنے والی روشنی کی ایک لکیر۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو طنز محدود ہے اور مزاح لامحدود۔ ان دونوں وسیلوں کا استعمال تقریباً ہر اعلیٰ ادیب کے ہاں ملتا ہے۔ شاعری میں بھی نثر میں بھی۔ اکثر یہ دونوں ایسے شیر و شکر ہوتے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے جدا کرنا مشکل ہوتا ہے۔ سنجیدہ ادیبوں کے ہاں طنز کا استعمال آٹے میں نمک کے برابر یا قدرے زیادہ یا قدرے کم ہوتا ہے۔ لیکن مزاحیہ لکھنے والوں کے ہاں بنیادی محرک یہی جذبات ہوتے ہیں۔ طنز کی لے اگر ضرورت سے زیادہ بڑھ جائے تو تلخی یا زہرناکی کی حد تک پہنچ جاتی ہے جو کسی عارضے کا علاج تو کیا خود ادیب کو ایک ذہنی عارضے میں مبتلا کردیتی ہے۔ طنز دیرپا اور کامیاب وہیں ہوتا ہے جہاں وہ مزاح میں رچا بسا ہوا ہو یا یوں کہیے تیر پھولوں کی کمان سے چلایا گیا ہو۔ فکر تونسوی کے بارے میں اس بنیادی غلطی کو رفع ہونا چاہیے کہ وہ محض طنز نگار ہیں۔ اگرچہ ان کی تحریروں کے پیچھے ایک اصلاحی جذبہ ہوتا ہے اور ان کے تخلیقی محرکات سماجی اور سیاسی ہوتے ہیں۔ لیکن اگر وہ صرف طنز کے سہارے چلیں تو ان کی بات پھیکی اور بے مزہ ہوکر رہ جائے۔ یہ ان کے تخلیقی مزاج کا حصہ ہے کہ وہ جگہ جگہ مزاح کا سہارا لیتے ہیں اور ہنستے ہنساتے ہوئے اس طرح چلتے ہیں کہ طنز کی تلخی کہیں برداشت کی حد سے نہیں گزرتی۔ مثال کے طور پر ''میں نے الیکشن لڑا'' سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''اس کے بعد جلوس کا سلسلہ شروع ہوا۔ یہ امر تعجب خیز تھا کہ مرغوں کی طرح مقررین بھی کرائے پر مل جاتے تھے۔ شاعر اور موسیقار ایک جلسے سے فارغ ہوکر دوسرے جلسے میں پہنچ جاتے۔ صرف امیدواروں کے نام بدل دیتے، مواد وہی رہنے دیتے۔ آرٹ اور آرٹسٹوں کی یہ 'پیسہ پرستی' دیکھ کر کئی بار مجھے شرم آئی۔ لیکن احباب نے سمجھایا کہ صنعتی دور ہے۔ یہاں آرٹ بھی بازار کی جنس ہوگیا ہے۔ ہلدی، آلو، ٹماٹر، گڑ اور شعر۔ ان سب میں بھید بھاؤ مٹ گیا تھا''۔

''ہمارے حلقے میں چوبیس ہزار ووٹر تھے جن میں سے ڈھائی ہزار ووٹر جعلی تھے یعنی خدا کی طرح موجود تھے لیکن نظر نہیں آتے تھے۔ ایک صاحب میرے پاس آئے اور بولے ان ڈھائی ہزار ووٹروں کا ٹھیکہ مجھے دے دیا جائے۔ ڈھائی ہزار روپیہ لے کر ووٹ بھگتاؤں گا۔ بعد میں معلوم ہوا کہ وہ ایسا ہی ٹھیکہ مخالف امیدوار سے بھی کر چکا ہے اور ڈھائی ہزار روپے بھی لے چکا ہے۔ میں نے اسے بلا کر شرمندہ کیا لیکن وہ شرمندہ نہ ہوا اور کہنے لگا۔
''شرمندگی کیسی؟ یہ تو بزنس ہے۔''

ان اقتباسات میں بظاہر طنز ہے۔ دونوں حصوں کے آخری جملوں میں مزاح کا پُٹ بھی ہے جو پہلے حصے میں متناقص چیزوں کو ساتھ ساتھ پیش کرنے میں اور دوسرے ووٹروں کے ٹھیکے دار کی بے حسی سے پیدا ہوا ہے۔ اس کے مقابلے میں یہ اقتباس دیکھیے جس کا بنیادی مقصد اگرچہ الیکشن کے موجودہ نظام اور طور طریقوں پر طنز کرنا ہے۔ لیکن سارے منظر میں مزاح کی کیفیت اس طرح پیدا کی گئی ہے کہ تحریر کا لطف بڑھ گیا ہے:

''تیسرے دن ہمارا انتخابی جلوس نکالا گیا۔ میرا انتخابی نشان مرغا تھا۔ ایک صاحب نے تجویز کیا کہ ایک سو ایک مرغے خریدے جائیں۔ ہر مرغے کو بائیسکل کی گدی پر بٹھا کر ان کا جلوس نکالا جائے۔ تجویز بہت اچھی تھی لیکن کسی ستم گر نے مرغی خانوں کے مالکوں تک یہ اطلاع پہنچادی تو مارکیٹ میں مرغوں کا نرخ سات روپے سے دس روپے ہوگیا۔ بیوی نے پیشکش کی کہ میرے طلائی زیور بیچ کر مرغے خرید لیجیے۔ میرا گلا بھر آیا۔ قربانی کی یہ مثال صرف انقلاب فرانس میں ملتی ہے۔ انقلابی اسپرٹ کے تحت ایک سو ایک مرغوں کا جلوس بڑے کروفر سے نکلا۔ ایک سو ایک بائیسکلیں اور ان پر گدی نشیں ایک سو ایک مرغے، اور انھیں سنبھالنے کے لیے ایک سو ایک ورکر۔ اس جلوس پر مخالفوں نے پتھراؤ اور حمائتیوں نے پھول برسائے۔ جلوس میں مرغ اور انسان دونوں شامل تھے۔ جلوس کے آگے 'ککڑوں کوں' کا ٹیپ ریکارڈر برابر بج رہا تھا۔ اور عوام نعرے لگا رہے تھے۔

جیتے گا بھائی جیتے گا!

مرنے والا جیتے گا!!
جلوس کے خاتمہ پر معلوم ہوا کہ دس بائیسکلیں اور پندرہ مرغے غائب ہیں۔ کچھ ورکروں نے بتایا کہ چار پانچ مرغے تو مرغیوں کے پیچھے بھاگ گئے۔''

ایسی مثالیں فکر تونسوی کے یہاں قدم قدم پر مل جاتی ہیں۔ اگر وہ صرف طنز نگار ہوتے تو وہ قارئین کے کسی اور طبقے کے لیے لکھتے اور ان کی تحریریں فوری اثر کی تحریریں نہ ہوتیں۔ مزاح کا اثر فوری طور پر ہوتا ہے یا پھر نہیں ہوتا۔ فکر تونسوی کے محرکات طنزیہ سہی لیکن ان کی تخلیق مزاحیہ قالب اختیار کر لیتی ہے۔ اگر مان بھی لیا جائے کہ وہ بنیادی طور پر طنز نگار ہیں تو یہ بھی تسلیم کرنا ہوگا کہ وہ ایسے طنز نگار ہیں جو مزاح کی بیساکھی کے سہارے چلتے ہیں وہ زندگی کے ہر عمل میں مزاح کا پہلو دیکھ لیتے ہیں اور یہی بات ہے جو ان کی صحافتی مقبولیت کی بنیاد ہے۔ 'چوپٹ راجہ' اگرچہ سیاست بالخصوص جمہوریت اور اس کی بدعنوانیوں پر بھرپور طنز ہے لیکن اس کا اظہار مزاح کے پیرائے میں ہوا ہے۔ کسی مطلق العنان حکمران کی ریاست میں بغاوت ہوگئی۔ اس نے رعایا کا دل رکھنے کے لیے جمہوریت کا اعلان کر دیا۔ لوگوں نے راجہ ہی کو جمہوری حکمران تسلیم کر کے اسے 'چوپٹ راجہ' کا نام دے دیا اور اس نے اپنے حمائتیوں کو مشیر بنالیا، گویا وہی شخصی حکومت اب دوسرے نام سے قائم ہوگئی۔ فرق صرف اتنا تھا کہ پہلے سب خرابیوں کے لیے حکمران کو ذمہ دار ٹھہرایا جاتا تھا لیکن اب وہی سب کچھ جمہوریت اور عوام کی حکومت کے نام پر ہونے لگا۔ یہ سارا طنزیہ قصہ مزاح کے رنگ میں رچا بسا ہوا ہے، اور یہی وجہ اس کے لطف و اثر کی ہے۔

دوسری بات جس کی طرف میں نے شروع میں اشارہ کیا تھا، خارجی معاملات سے طنز نگار کی ذہنی بے تعلقی ہے۔ وہ سماج اور افراد جن کے کسی پہلو پر طنز نگار چوٹ کر رہا ہے۔ اگر طنز نگار خود کو ان سے بے تعلق نہ کرے یا ان سے ذہنی فاصلہ نہ پیدا کر لے وہ ان کی کج رویوں اور کوتاہیوں پر ہنس سکتا ہے نہ چوٹ کر سکتا ہے۔ یعنی

جس طرح مسائل کو سمجھنے کے لیے تعلق ضروری ہے اسی طرح طنز کرنے کے لیے ذہنی بے تعلقی پہلا زینہ ہے۔

طنز ذاتی ردِعمل ہے۔ اس میدان میں جب تک مصنف کی نظر موضوعی یا شخصی نہ ہو وہ نظر ہی نہیں۔ اچھا طنزیہ ادب سوچے سمجھے نتائج کا ادب نہیں ہوتا۔ شاعر کو ہر مسئلے کے بارے میں اپنا جذباتی اور ذہنی محاذ بنانا ہوتا ہے جو خود اس کا اپنا محاذ ہوتا ہے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ مصنف سماج کا حصہ ہوتے ہوئے بھی یا سیاست کا شکار یا اس کا اداکار ہوتے ہوئے بھی اس سے بلند ہوکر اس پر نظر ڈال سکے۔ یہاں مصنف کی حیثیت ایک مبصر کی ہے جو باہمہ ہوتے ہوئے اگر بے ہمہ نہیں ہوسکتا تو بات نہیں بنتی۔ اس بے تعلقی یا فاصلے کے لیے فکر تونسوی جو حربہ استعمال کرتے ہیں، وہ متکلم کی موت کا ہے۔ اپنے کئی خاکوں میں وہ موت کے پردے سے بولتے ہیں۔ مثلاً 'قبر سے واپسی' میں جو ان کے بہترین خاکوں میں شمار ہونے کے لائق ہے، انھوں نے یہی ٹیکنیک استعمال کی ہے۔ اسی طرح الیکشن والا خاکہ شروع ہی اس طرح ہوتا ہے کہ الیکشن ہار جانے کے بعد فکر تونسوی کے بارے میں سنا گیا کہ وہ جمنا میں ڈوب مرے یا کسی نے کہا کہ وہ ہمالیہ کی طرف بھاگ گئے۔ اس کے بعد پورا خاکہ متکلم کی زبان سے ہے۔ 'میرا پنرجنم' یا 'خدا کی جنت' بھی دونوں موت کے بعد کے خاکے ہیں۔ 'میر بیمار ہوئے' اور 'بیوی کے ہجر میں' میں اگرچہ موت واقع نہیں ہوتی لیکن صحت اور بیوی سے بالترتیب جسمانی فاصلہ اتنا ہے کہ ذہنی بے لوثی قائم رہتی ہے۔ 'قبر سے واپسی' میں متکلم کی آنکھ قبر میں کھل جاتی ہے اور وہ قبر سے نکل کر شہر میں واپس آتا ہے۔ وہ سب کو دیکھ سکتا ہے سب کچھ سن سکتا ہے۔ اس کی شکل اتنی بدوضع ہوچکی ہے کہ کوئی اسے پہچانتا نہیں۔ سب یہی جانتے ہیں کہ فکر تونسوی مرچکا ہے وہ انھیں لوگوں میں گھومتا پھرتا ہے جنھیں وہ جانتا تھا۔ قدم قدم پر ریاکاری اور منافقت کے ایسے ایسے مناظر دکھائی دیتے ہیں کہ عبرت ہوتی ہے۔ گھومتے گھومتے وہ کمیونٹی ہال کی سیڑھیوں پر جا بیٹھتا ہے، جہاں لکھا ہوا ہے 'طنز نگار فکر

تونسوی کی یاد میں جلسہ رائٹرز اینڈ جرنلسٹ ایسوسی ایشن کی طرف سے‘ اس جلسے کے سکریٹری وہ صاحب ہیں جو زندگی میں فکر صاحب کے بدترین مخالف تھے۔

اگلی نشستوں پر دو صاحب بیٹھے کھُسر پھُسر کرنے لگے۔ ایک نے کہا ’حرامزادہ بکواس کررہا ہے۔ فکر تونسوی سے تو یہ انتہائی نفرت کرتا تھا۔‘‘

دوسرا بولا ’’اور میں نے سنا ہے کہ اس نے مرحوم کی بیوہ کی امداد کے لیے پانچ ہزار روپے چندہ اکٹھا کیا ہے جس میں سے آدھا ہڑپ کرگیا ہے۔‘‘

’’ہی ہی ہی! کیوں نہ کرتا؟ یہ خود بھی تو بیوہ ہے۔‘‘

تقریریں کرنے والوں میں ایک ڈاکٹر ہیں جو فرماتے ہیں کہ مرحوم کو جب بھی کھانسی ہوتی تھی، مجھی سے گولیاں لے جاتے تھے۔ یہ گولیاں ادبی خدمات کے سلسلے میں دی جاتی تھیں۔ ایک جرنلسٹ دوست دعویٰ کرتے ہیں کہ انھوں نے مرحوم کو شملہ کے سفر کے دوران آلوچے کھلائے تھے۔ ایک ناشر کہتے ہیں کہ کچھ دن پہلے مرحوم ان سے ایک سو روپے ادھار لے گئے تھے جس سے انھوں نے اپنی قمیص پتلون سلوائی تھی۔ ان کی خواہش تھی کہ جب مرحوم کے نام پر میموریل ہال بنایا جائے تو یہ پتلون قمیص اس میں بطور یادگار رکھی جائے۔

موت کی یہ پرچھائیں فکر تونسوی کے اکثر خاکوں میں ملتی ہے۔ جس کے ذریعے وہ خود کو تحلیل کردیتے ہیں، اور انسانی سرشت خودغرضی کے محور پر گھومتی ہوئی عریاں طور پر قاری کے سامنے آجاتی ہے۔ اس طرح انسانی فطرت ہو یا سماج، حکام ہوں یا سیاست وہ ان کے کھوکھلے پن کو بے نقاب کرتے ہیں، اور آزادانہ اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں، یہاں تک کہ سوشلزم اور جمہوریت کے نام پر سیاسی ٹھیکیدار اپنی منفعت کے لیے جو مکھوٹا لگاتے ہیں، ان کے ڈھول کا پول بھی مصنف نے کھولا ہے۔ بعض جگہ بادی النظر میں یہ احساس ہوسکتا ہے کہ مصنف ان تصورات پر طنز کررہا ہے، مگر دراصل ایسا نہیں۔ مصنف تو اس اجارے داری اور منافع خوری کے خلاف ہے جو نامخلص لوگوں کی وجہ سے فروغ پارہی ہے کوئی نصب العین یا

آدرش اپنی جگہ پر کتنا اہم ہو لیکن اس کے حاصل کرنے کے طور طریقوں میں اگر کوئی کھوٹ ہے تو مصنف کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ اس ملمع کو اپنے قلم کے نشتر سے کاٹ دے۔ کوئی ادیب کسی آدرش سے کتنا ہی وابستہ کیوں نہ ہو لیکن شخصی نظر سے کام لیتے ہوئے اگر وہ ناوابستہ نہیں ہوسکتا تو طنز کے کوچے میں قدم رکھ ہی نہیں سکتا۔ فکر تونسوی نے اپنی تحریروں میں اس فن کارانہ ذمہ داری کا لحاظ رکھا ہے۔

فکر تونسوی کے بارے میں تیسری اہم بات یہ ہے کہ انھوں نے اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی اور انسانی بوالعجبیوں پر ہی قلم نہیں اٹھایا بلکہ ان کی نظر اس بے ہودگی تک بھی پہنچی ہے۔ جس کی کوئی اطمینان بخش توجیہہ ذہن انسانی نہیں کرسکا۔ انسان کے ہر عمل کی شخصی یا سماجی وجوہ ہوتی ہیں۔ لیکن بعض حرکات ایسی بھی ہوتی ہیں جن کی کوئی منطقی توجیہہ ممکن نہیں۔ انسانی شخصیت کی طرح حقیقت کے بعض پہلو ایسے بھی ہوتے ہیں جن میں مضحک عنصر نمایاں رہتا ہے۔ نیز رسمی معنویت کی لے بعض اوقات اتنی بڑھ جاتی ہے کہ بے معنویت اور لغویت (Absurdity) سے دور نہیں رہتی۔ انتخاب والے خاکے میں ہمارے انتخابی نظام میں جو خرابیاں آگئی ہیں ان میں (Absurdity) کا خاصا پہلو نکلتا ہے۔ ''میر بیمار ہوئے'' میں طبی نظام کی بے ہودگیوں پر طنز کیا ہے۔ زندگی کی بعض سطحوں پر ملنے والی Absurdity اگر صحیح طور پر فنکار کی گرفت میں آجائے تو بہ نفسہٖ مزاح کا خاصا سامان رکھتی ہے۔ اس کا اچھا ثبوت 'بیویوں کی ٹریڈ یونین' والے خاکے میں ملتا ہے۔ جنت اور جہنم کے اخلاقی تصورات کی بے ہودگی پر 'خدا کی جنت' میں طنز کیا گیا ہے اسی طرح ہجر و وصال کے روایتی تصورات کے مضحک پہلوؤں کا ذکر 'بیوی کے ہجر میں' اور فلم سازی کی بے ہودگیوں کا عبرتناک تذکرہ 'چڑت لال نے فلم بنائی' میں کیا گیا ہے۔ ناول یا ڈرامہ میں تو مضحک عنصر پر کرداروں کی بنیاد رکھنا جدید رجحان کے طور پر سامنے آیا ہے، لیکن طنز میں یہ عنصر شاید نیا نہیں۔ طنز کی بنیاد تو جہاں جہاں بے ہودگی کے طور پر رکھی جائے اسے زرخیز زمین ہاتھ آتی ہے۔ 'میرا پُنر جنم' اور 'قبر سے واپسی' میں فکر

تونسوی نے انسانی رشتوں کے کھوکھلے پہلوؤں پر جیسا طنز کیا ہے وہ پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ ان خاکوں میں تعریف و تحسین کے کھوکھلے معیار، رسمی عشق کا دکھاواپن، دوست و احباب کے خودغرضانہ تعلقات، منہ دیکھے کی محبت سب معرض بحث میں آتے ہیں، اور زندگی کی چمک دمک کے پیچھے جو خالی پن، بے رنگی اور بے کیفی ہے اور خود غرضی، طمع اور حرص و آز کی جو گندگی ہے وہ ایک صدمے کی طرح دل پر اثر کرتی ہے۔

آخری بات یہ ہے کہ فکر تونسوی جس چور دروازے سے اپنے قارئین کے دل میں اترتے ہیں وہ چور دروازہ تعریض کا ہے۔ تعریض کا سہارا لے کر وہ اپنی ذات کو کس طرح نشانہ بناتے ہیں اور اپنی موت کو کس طرح اپنے فن کا پردہ بنا لیتے ہیں اس کا ذکر پہلے کیا جاچکا ہے۔ اپنی ذات کے بعد ان کے طنز و مزاح کا سب سے بڑا وسیلہ بیوی کا تصور ہے۔ سب سے زیادہ اپنائیت اپنی ذات کے بعد بیوی ہی سے ہوسکتی ہے، اور اس اپنائیت کا فکر تونسوی نے اپنے فن میں خوب فائدہ اٹھایا ہے۔ اس کی مثالیں ایک نہیں کئی ہیں۔ الیکشن والے خاکے میں ایک جگہ لکھتے ہیں کہ میں نے دل میں فیصلہ کیا کہ الیکشن نہ لڑوں گا، ٹانگا نیکا چلاؤں گا۔ جب بیوی سے ذکر کیا تو اس نے کہا کہ 'میں بھی ٹانگا نیکا چلوں گی'۔ میں نے ٹھنڈی سانس بھر کر کہا ''تو محترمہ الیکشن لڑنا ہی کیا بُرا ہے۔'' ''قبر سے واپسی'' کا یہ کلائمکس ملاحظہ ہو:

> ''ایک ایکٹ کے اس ڈرامے میں کلائمکس اس وقت پیدا ہوا جب سیاہ ساڑی میں ملبوس میری بیوہ بیوی کو مائیکروفون پر آنسو بہانے کے لیے بلایا گیا ـــ اس ماتمی حالت میں میری بیوی مجھے انتہائی دلکش اور دلربا لگی۔ بیواؤں کی شخصیت میں بھی ایک عجیب سی ستی ستی بھیگی بھیگی جاذبیت ہوتی ہے۔ میں نے جی ہی جی میں کہا۔ ''اے ظالم تو میرے جیتے جی بیوہ کیوں نہیں بنی تھی۔''

بیوی کے ذکر کا شاہکار خاکہ ''بیویوں کی ٹریڈ یونین'' ہے۔ قطع نظر اس سے کہ اس میں ٹریڈ یونین ازم کے انتہاپسندانہ پہلوؤں پر معنی خیز طنز کیا گیا ہے، یہ خاکہ

گھریلو تعلقات کے مضحک پہلوؤں کو ابھارنے میں بھی اپنا جواب نہیں رکھتا۔ مصنف نے میاں بیوی کی گفتگو میں ان اصطلاحات کو تخلیقی تصرف کے ساتھ استعمال کیا ہے جو مل مالکوں اور مزدوروں کے مابین استعمال ہوتی ہیں۔ دونوں فریق کس طرح بڑھ چڑھ کر گفتگو کرتے ہیں، ایک دوسرے کے مطالبات کو صحیح سمجھتے ہوئے بھی انھیں تسلیم کرنے سے کس طرح بچتے ہیں یا زیادہ مانگ کر کم پانے کی کس طرح توقع کرتے ہیں۔ ان تمام مضحکہ خیز پہلوؤں کو گھریلو معاملات کے تناظر میں بڑی خوبی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ یہ خاکہ اس لائق ہے کہ اس کو پورا پڑھا جائے۔ ذیل کے اقتباس سے اس کی کچھ خوبیوں کا اندازہ ہوگا:

> ''چند دن ہوئے، میں رات کو جب گھر لوٹا اور مردانہ روایت کے مطابق دیر سے لوٹا تو کیا دیکھتا ہوں کہ میری اکلوتی بیگم نے اپنے گورے گورے کندھے پر ایک سیاہ بلاّ لگا رکھا ہے۔
>
> میں نے عرض کیا'' یہ کیا ہے حضور؟''
>
> وہ بولی'' جھنڈا اونچا رہے ہمارا۔''
>
> میرا ماتھا ٹھنکا کہ آج دال میں کچھ کالا ہے۔ چاند سا چہرہ جو کل تک رشکِ بتاں تھا، آج کسی انجمنِ خدامِ وطن کا پوسٹر معلوم دے رہا تھا۔ جس پر لکھا تھا:
>
> اٹھو میری دنیا کے غریبوں کو جگادو
>
> میں نے کچھ مسکرا کر (کچھ ڈر کر) کہا۔'' اے انقلاب زندہ باد! کھانا لے آؤ۔''

وہ اپنی سڈول بانہوں کو کسی جھنڈے کی طرح لہرا کر بولی۔'' آج کھانا نہیں بنے گا، آج چولھا ڈاؤن اسٹرائیک ہے۔''

شبہ یقین میں بدل گیا کہ معاملہ گمبھیر ہے اور بیگم کے ساتھ رومانٹک گفتگو کرنا فضول ہے۔ یہ کس ستم گر نے گھر پر انقلابی چھاپہ مارا ہے کہ آج محترمہ کی آنکھوں میں کاجل کی تحریر کے بجائے مطالبات کا چارٹر دکھائی دیتا ہے۔ معاملے کی سنجیدگی کو

دیکھ کر میں نے بھی اپنا لب و لہجہ بدل لیا اور مالکانہ وقار کے ساتھ کہا — ''بیگم! تمھیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ تم میری ہو۔''

تڑاق سے جواب آیا۔ ''مگر میں ایک ورکر بھی ہوں اور آپ میرے مالک ہیں اور میری محنت کا استحصال کرتے ہیں۔''

''مگر ڈارلنگ'' میں نے پھر اپنا لہجہ بدل دیا۔ ''مالک تو تم ہو، میرے دل و جان کی مالک، اس گھر کی مالک، اس سلطنت کی تو تم واجد علی شاہ ہو، بتاؤ، ہو کہ نہیں؟''

ایک دن پہلے تک میرا یہی فقرہ طلسم ہوش ربا کا کام کر جاتا تھا اور بیگم تڑپ کر میرے بازوؤں میں آ گرتی تھی، لیکن آج آغوش میں آنے کے بجائے اس نے اپنی نرم و نازک مٹھی دکھائی اور میز پر مارتے ہوئے بولی۔ ''سیٹھ جی! لچھے دار لفظوں کے یہ چھلاوے اب نہیں چلیں گے۔ صدیوں سے ظلم کی چکی میں پستی ہوئی بیویاں اب بیدار ہو چکی ہیں۔ اور اب تو اپنے حقوق منوا کر ہی دم لیں گی اور —

''جو ہم سے ٹکرائے گا چور چور ہو جائے گا''

میں نے کہا۔ ''آج ہمارے گھر میں کوئی ترقی پسند شاعر آیا تھا کیا؟''

بیوی تو بیوی فکر تونسوی نے اپنی اولاد کو بھی نہیں بخشا۔ ''وصیت'' میں انھوں نے سب کی خبر لی ہے۔ محلے والے، دوست احباب، ساتھی، ادیب، شاعر، جو مصنف کے جتنا قریب تھا اتنا ہی زیادہ وہ ان کے طنز و مزاح کا نشانہ بنا ہے۔ انھیں جس سے جتنی زیادہ اپنائیت ہے، اس کا اتنا ہی زیادہ فائدہ انھوں نے اٹھایا ہے۔ لیکن یہ کردار محض سہارا ہیں (Prop) ہیں۔ فکر تونسوی کا اصل وار سماج کی خرابیوں اور فطرت انسانی کی بوالعجبیوں پر ہوتا ہے۔ کہیں انھوں نے سیاسی اجارہ داروں کی خبر لی ہے تو کہیں منافقوں کی پول کھولی ہے۔ جگہ جگہ انھوں نے اپنے قلم کی نوک سے ریاکاری، جھوٹ، مکر، فریب، منافقت، خودغرضی اور ابن الوقتی کا پردہ چاک کیا ہے۔ وہ عوامی فنکار ہیں اور عوام کے لیے لکھتے ہیں۔ وہ نہ آسمان میں پرواز کرتے ہیں، نہ

پاتال کی تہ میں اترتے ہیں، بلکہ زمین پر سیدھے سبھاؤ چلتے ہیں۔ وہ دھرتی کے باسی ہیں، ان کا مزاح عام انسان کے لیے ہے، راست، سیدھا، توانا اور بے باک۔ ان کے نزدیک ہمارے بیمار سماج کی پرتیں پیاز کے چھلکوں کی طرح ہیں، ایک دوسرے سے جڑی ہوئی۔ وہ پیاز کے چھلکے برابر اتارتے رہتے ہیں۔ ان کی زبان بھی عوام کی زبان سے قریب تر ہے۔ صاف، تیز اور تیکھی لیکن قہقہوں اور شگفتگی کے پھولوں میں بسی ہوئی، اور یہی ان کی مقبولیت کا راز ہے۔

(گفتگو، بمبئی، جون 1976)

نریندر لوتھر کی مزاح نگاری

حکومت ہند کے ایک عہدیدار نے جو اچھا ادبی ذوق بھی رکھتے ہیں، حال ہی میں ایک موقع پر فرمایا کہ عہدے کی منصبی ذمہ داری منکوحہ بیوی کی طرح ہے اور ادب کے کاروبار شوق کی حیثیت ایک داشتہ کی ہے۔ یہ بات ادب کے اور کسی شعبے پر صادق آتی ہو یا نہیں، طنز و مزاح کی دنیا پر پوری طرح صادق آتی ہے۔ ادھر حیدرآباد فرخندہ بنیاد سے کیسی کیسی شخصیتیں اُٹھی ہیں۔ ان میں سوائے ایک دو کے جن کا تعلق اخباروں کی دنیا سے ہے باقی سب کے سب یا تو انتظامیہ سے متعلق ہیں یا ان کی اپنی اپنی منصبی ذمہ داریاں ہیں اور طنز و مزاح کو انھوں نے دونوں بلکہ تینوں معنی میں ''داشتہ آید بکار'' کے طور پر رکھ چھوڑا ہے۔ خواجہ عبدالغفور، بھارت چند کھنہ، یوسف ناظم، نریندر لوتھر، مجتبیٰ حسین، رشید قریشی، مسیح انجم سب اسی قبیلے سے تعلق رکھتے ہیں۔ کچھ عجب نہیں کہ یوسف ناظم بھی پہلے اسی راہ پر چلے ہوں، پھر انھوں نے منکوحہ سے منہ موڑ کر داشتہ کے ساتھ پیمانِ وفا باندھ لیا۔ زیرِ نظر مجموعے کے مصنف نریندر لوتھر نہایت مستقل مزاجی سے دونوں سے نباہ کیے جا رہے ہیں تبھی تو یہ ان کی تیسری اولادِ معنوی ہے جو آپ کے ہاتھوں میں ہے۔ اس سے پہلے ان کے دو مجموعے ''بند کواڑ'' اور ''مزاج پرسی'' شائع ہو کر اہلِ ظرافت سے داد وصول کر چکے ہیں۔ نریندر لوتھر ماشاء اللہ آئی اے ایس آفیسر ہیں، آندھرا پردیش اور مرکزی حکومت میں کئی اعلیٰ عہدوں پر فائز رہ چکے ہیں۔ صنعتی ترقی کی مشاورت کے لیے حکومت لیبیا کی نظرِ انتخاب بھی ان پر پڑی۔ وہ زندہ دلانِ حیدرآباد کے جو صحیح معنوں میں زندہ دل اور زندہ عزم خواتین و حضرات کی جماعت ہے، صدر بھی ہیں۔

طنز و مزاح انسانی اظہار کی ایسی خصوصیت ہے جس کے لیے نظم و نثر یا شاعری کی قید نہیں کیونکہ یہ وہ جوہر ہے جس کے بغیر زندگی کا کوئی مرقع مکمل نہیں۔ اس کی جھلک تمام اچھے ادب میں کسی نہ کسی پیرائے میں ضرور ملتی ہے۔ اردو شاعری میں تو اس کی روایت خاصی قدیم ہے لیکن نثر میں بھی اس کی عمر ایک صدی سے متجاوز ہے۔ وہ خصوصیت جو کبھی داستانوں ناولوں یا مکاتیب میں اپنی جھلک دکھاتی تھی اور پھر اخباروں کے فکاہیہ کالموں کے ذریعہ ترویج پاتی رہی بیسویں صدی میں قدم رکھتے ہی وہ کچھ افسانے میں چمکی اور پھر انشائیوں مضامین اور خاکوں میں بسیرا کرنے لگی۔ فکاہیہ کالموں میں اس کا تمول دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے، لیکن اس نے اپنی ادبی شناخت انشائیوں اور خاکوں ہی کے ذریعہ کرائی ہے۔ نریندر لوتھر نے شروع میں کچھ کہانیاں اور ایسے مضامین لکھے جن کا ڈھانچہ واقعاتی ہے لیکن بعد میں جب انھوں نے اپنی تخلیقی شخصیت کو پوری طرح پا لیا تو وہ اس طرح کے انشائیے لکھنے لگے جہاں سلسلۂ کلام کی بنیاد شگفتہ نگاری پر قائم ہوتی ہے۔ یہ مزاح کی لطیف ترین سطح ہے جہاں مصنف زندگی کے کسی مضحک پہلو کو لیتا ہے یا روزمرہ کے معمولات کے کسی رخ کو پیش کرتا ہے۔ اور بات سے بات نکالتے ہوئے ایسی چیزوں کے بھی مضحک پہلو کو دکھاتا جاتا ہے جو عام قاری کی نظروں سے اصلاً پوشیدہ ہوتا ہے۔ نریندر لوتھر نے شخصی خاکے بھی لکھے ہیں اور حیدرآباد کا تاریخ جغرافیہ بھی پیش کیا ہے، لیکن ان کے لطیف ترین مضامین وہ ہیں جن میں سامنے کی باتوں میں دلچسپ پہلو نکالے گئے ہیں۔ اس دنیا میں ہر شخص شہرت کے پیچھے بھاگتا ہے۔ یہ بات انسان کی فطرت میں ہے کہ وہ شہرت کا متلاشی ہوتا ہے۔ نریندر لوتھر نے اپنے مضمون ''گمنامی کی برکتیں'' میں لوگوں کی تین قسمیں کی ہیں، وی آئی پی۔ آئی پی اور صرف پی، یعنی بہت اہم شخص، اہم شخص اور صرف شخص۔ مضمون کے شروع کے حصے میں لطیف طنز ہے اور بتایا ہے کہ شہرت کے تعاقب میں انسان کیا کیا حیلے نہیں کرتا مثلاً :

''اگر وہ اپنے گھر کے سامنے والی نالی کی مرمت کی درخواست لے کر بلدیہ جاتا ہے تو اخباروں میں یہ بیان دیتا ہے کہ اس نے بلدیہ کے کمشنر سے مل کر ان کی توجہ محلّہ کی صفائی کی ضرورت کی طرف مبذول کروائی ہے اور کمشنر صاحب نے انھیں جلد ہی اس طرف رجوع ہونے کا یقین دلایا ہے۔ ایسے شخص کے گھر کی حالت بے شک دگرگوں ہو، اسے دن میں دو وقت کا کھانا بھلے ہی نصیب نہ ہو، اس کے گھر میں چاہے پتلی سی دال جوتیوں میں بٹتی ہو، لیکن اسے شہرت کی دھن زندہ رکھے رہتی ہے۔ اس کا یہ عقیدہ رہتا ہے کہ اور نہیں تو کم از کم اس کے دو بیانات، ایک پیغام اور ایک تصویر فی ہفتہ جنتا کو ضرور پہنچنی چاہیے۔ ایسا نہ ہو تو جنتا کا بُرا حال ہو جائے گا۔''

بعد میں وہ گریز کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ کبھی آپ نے گمنامی کے فائدوں پر غور کیا ہے! شہرت کی ہوس میں گرفتار انسان کو اپنا دل، دماغ، اپنا وقت اور اپنا ضمیر دوسروں کو بیچنا پڑتا ہے۔ ضمیر کا ذکر آ گیا تو دیکھیے شگفتہ نگاری کا حق کس خوبی سے ادا کیا ہے:

''ویسے ضمیر بیچنا کوئی آسان کام نہیں۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ آپ اپنا ضمیر بیچنے جائیں تو خریدنے والے صاحب کہتے ہیں نہیں صاحب ہم تو خود اپنا ضمیر بیچنے کی فکر میں ہیں، آپ کا ضمیر لے کر کیا کریں گے۔ ہاں اگر خود ہمارا ضمیر کہیں بک گیا تو پھر خرید لیں گے یا آپ کا ضمیر بھی بکوا دیں گے۔ اگر کوئی شخص ضمیر خریدنے کے موقف میں ہو بھی تو آپ کا ضمیر ٹٹول کر تول تال کر ایک لمبی سانس بھر کر کہتا ہے، معاف کیجیے آپ کا ضمیر تو کچھ بوجھل سا دکھائی پڑتا ہے۔ ہمیں تو کسی ہلکے پھلکے ضمیر کی تلاش ہے۔ ضمیر کا بیوپاری بے چارہ اپنا سا منہ لے کر واپس ہوتا ہے اور کسی دوسرے خریدار کی تلاش میں نکل پڑتا ہے۔''

اس مضمون کی تان اس بات پر ٹوٹتی ہے کہ ہماری زندگی میں بے شمار باتیں یا حرکتیں ایسی ہیں جن سے ہماری آزادی کو معنی ملتے ہیں اور مشہور آدمی کا ان سب پر اختیار نہیں ہوتا۔ اس کی آزادی محدود ہو جاتی ہے، کامن مین آزاد ہے۔ وہ سر اونچا کر کے کہیں بھی جا سکتا ہے اور ''نام آور شخص آرام سے اپنے بیوی بچوں سے بھی

بات چیت نہیں کرسکتا اس کے برعکس گمنام آدمی نہ صرف اپنے بیوی بچوں بلکہ دوسروں کی بیویوں اور بچوں کے ساتھ بھی رہ سکتا ہے۔''

ایک اور مزے کا مضمون ہے ''بڑا آدمی''۔ نریندر لوتھر کی بڑی خوبی یہ ہے کہ کسی بھی اچھے مزاح نگار کی طرح وہ طنز سے صرف اتنا کام لیتے ہیں کہ عام زندگی یا معاشرت کی کجیوں کی طرف اشارہ ہوجائے اور ہنسنے ہنسانے کا سامان بھی فراہم ہوجائے، اچھی شگفتہ تحریر کی ایک پہچان اس کی ابتدا ہے۔ اگر شروع ہی سے وہ قاری کی توجہ کو جذب نہ کرے تو قاری زیادہ دیر تک ساتھ نہیں دے گا۔ ''بڑا آدمی'' کا آغاز یوں ہوتا ہے:

> ''ایک بار ایک جرنلسٹ نے جو کسی گاؤں پر ایک مضمون لکھ رہا تھا، وہاں کے ایک نوجوان سے پوچھا ''اس گاؤں میں کوئی بڑا آدمی پیدا ہوا ہے؟ نوجوان نے جواب دیا ''جی نہیں، اس گاؤں میں ہمیشہ بچے ہی پیدا ہوئے ہیں۔''

ہمارے معاشرے نے جس طرح پچھلے سینتیس (37) برسوں میں ترقی کی ہے اس سے سیاست کے معنی بالکل تبدیل ہوگئے ہیں۔ کسی زمانے میں بڑا آدمی علوم و فنون، فکر و فلسفے، مذہب و روحانیت کی دنیا میں پایا جاتا تھا۔ اب بڑا آدمی سیاست میں پایا جاتا ہے۔ یہ بڑا آدمی ملک اور قوم کی کتنی بڑی خدمت کرتا ہے، نریندر لوتھر کے الفاظ میں سنیے:

> ''بڑا آدمی زندگی کے ہر شعبے میں پایا جاتا ہے۔ زندگی کا کوئی حصہ اس سے بچا نہیں رہتا۔ ہر کام میں، ہر پیشے میں، ہر محکمہ میں ہر گوشہ میں بڑا آدمی مل جاتا ہے لیکن سب سے زیادہ اہم آدمی سیاست میں ملتا ہے کیونکہ اس کے ہاتھ میں اقتدار ہوتا ہے اور اس طاقت کا استعمال وہ دوسروں کے لیے یا ان کے خلاف کرسکتا ہے۔ اس لیے بڑا آدمی انسانیت کو دو گروہوں میں بانٹ دیتا ہے۔ اس کے پیروکار اور اس کے مخالف۔ اگر بڑے آدمی نہ ہوتے تو انسانیت کے ٹکڑے نہ ہوتے۔ ہر زمانہ میں، ہر ملک میں، ہر شعبہ میں جب بھی کوئی بڑا

آدمی اٹھتا ہے تو سماج، ملک، قومیں، براوری بٹ جاتے ہیں۔ لڑائی جھگڑے پیدا ہوجاتے ہیں اگر کوئی بڑا آدمی نہ ہوتا تو مختلف قومیں نہ ہوتیں، مذہب نہ ہوتے، فرقے نہ ہوتے، آپسی تنازعے نہ ہوتے۔ ساری دنیا ایک کنبہ ہوتی۔''

نریندر لوتھر کا ایک اور مضمون جو مجھے پسند ہے ''سویرے کی سیر'' ہے۔ ان کے مضامین پڑھتے ہوئے ذہن بے اختیار پطرس کی طرف جاتا ہے۔ لکھتے ہیں:

''ہم نے کئی بار سیر کرنا شروع کیا لیکن چھ روز کے بعد وہ سلسلہ جاری نہ رہ سکا۔'' اسی بات کو ایک اور طرح یوں بیان کیا ہے، کسی پارٹی میں ایک شخص نے ڈینگ ماری۔ میں نے آج سے سگریٹ پینا چھوڑ دیا ہے۔ پاس ہی کھڑے ہوئے اس کے ایک دوست نے للکارا ''واہ اس میں کیا بڑی بات ہے، میں نے تو کئی بار سگریٹ پینا چھوڑا ہے۔''

یہ مضمون شاہکار ہے۔ اس کے تقریباً ہر پیراگراف میں شگفتہ نگاری کا کوئی نہ کوئی نکتہ ہے، لکھتے ہیں:

''دلّی میں ایسے کئی پارک سرکار نے بنائے جہاں سیر بڑی اچھی طرح کی جاسکتی ہے۔ ایک ایسے ہی پارک کے پاس ہمیں گھر مل گیا۔ پس ثابت ہوا کہ باقاعدہ سیر کے لیے ایک پارک کا ہونا بہت ضروری ہے۔ بہتر تو یہ ہے کہ آپ ایک عدد پارک خرید ہی لیں۔ اگر آپ کے پاس اتنا پیسہ نہ ہو تو پارک کے نزدیک ایک عدد گھر خرید لیں۔ اگر اس میں بھی کچھ دقت ہو تو پارک کے نزدیک ہی مکان کرایہ پر لے لیں۔ اگر اتنا بھی نہ کرسکیں تو کسی طریقہ سے پارک تک پہنچنے کا انتظام کرلیں — کار پر، اسکوٹر پر، سائیکل پر۔ اگر آپ اپنی ٹانگوں پر ہی وہاں پہنچیں گے تو وہاں تک پہنچتے پہنچتے ہی آپ کی سیر ختم ہوجائے گی۔''

مصنف نے اس پر بھی غور کیا ہے کہ صبح کی سیر صرف امیر یا متوسط طبقے کے لوگ کرتے ہیں۔ غریب لوگ اس وقت کام پر جاتے ہیں اس لیے انھیں سیر کی ضرورت نہیں ہوتی۔ آگے چل کر اس پر بھی تبصرہ فرمایا ہے کہ سیر کرنے سے اگرچہ صحت اچھی رہتی ہے لیکن ہم نے سیر کرنے والوں کی خرابیِ صحت بھی دیکھی ہے اور

سیر نہ کرنے والے صحت مند لوگ بھی دیکھے ہیں۔ ذرا میاں بیوی کے اکٹھے سیر کرنے کا یہ منظر دیکھیے :

> ''اگر خاوند اور بیوی اکٹھے سیر کو جائیں تو جہاں خاوند کے صرف پاؤں چلتے ہیں وہاں بیوی کے پاؤں کم اور زبان زیادہ چلتی ہے۔ قدرتی بات ہے بے چاری کو تمام رات خاموش سونا پڑتا ہے۔ صبح ہونے پر مرد سب سے پہلے آنکھ کھولتا ہے اور عورت زبان۔ سیر میں خاوند کو یہ فائدہ ہوتا ہے کہ اگر وہ بیوی کی باتیں نہ بھی سنے تو بھی بیوی درختوں اور جھاڑیوں سے مخاطب ہوسکتی ہے اور یہ بھرم رہتا ہے کہ اس کی باتیں سنی جارہی ہیں۔ اس لیے بیوی کی خوشی کے لیے سیر ایک مفید چیز ہے، ہم نے بیگم کو اس شرط پر اپنے ساتھ سیر کے لیے لے جانا شروع کیا کہ وہ سیر کے دوران خاموش رہیں گی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ایک ہفتہ کے بعد انھوں نے سیر کرنا چھوڑ دیا۔ کہنے لگیں کہ آپ تو ہواخوری کرتے ہیں اور میں گھٹن سے مرتی ہوں۔''

کامیاب مزاح نگار کا کمال یہی ہے کہ روزمرہ زندگی کے بے رنگ اور سپاٹ مناظر میں کوئی انوکھی چیز ڈھونڈ لے یا پھر کسی مضحک پہلو کو ذرا مبالغے کے ساتھ پیش کرے۔ جو لوگ کتوں کو ساتھ لے کر سیر کرنے نکلتے ہیں ان کی ہیئت کذائی پر نریندر لوتھر کا یہ تبصرہ ملاحظہ کریں :

> ''کتوں کے ساتھ سیر کرنے والوں کو دیکھ کر یہ پتہ لگانا مشکل ہوتا ہے کہ مالک کون ہے اور کون کس کو سیر کروا رہا ہے۔ کتا صاحب کو جگہ جگہ روکتا ہے، تیز تیز آگے نکلنے کی کوشش کرتا ہے یا سست رفتاری سے پیچھے رہ جاتا ہے۔ کبھی وہ اِک دم رُک جاتا ہے۔ گھاس کے پتے یا پتھر یا کسی کھمبے کو سونگھنا شروع کردیتا ہے، اور ایک جگہ چن کر اسی کے گرد گھومنا شروع کردیتا ہے۔ پھر وہ ایسے اطمینان سے وہاں رُک جاتا ہے گویا منزلِ مقصود مل گئی۔ اس وقت کتے کا مالک اپنی خفت چھپا کر بڑی بے نیازی سے دوسری طرف دیکھنا شروع کردیتا ہے کہ اس بدتمیز جانور سے ہمارا کوئی تعلق نہیں۔ ہم نے کئی بار ایسے اٹکے ہوئے صاحبوں کو ''اوورٹیک'' کیا ہے۔''

جن حضرات کو حیدرآباد کی قدیم اور جدید تہذیب سے دلچسپی ہے، وہ ''حیدرآباد کا تغرافیہ'' پڑھ کر ضرور محظوظ ہوں گے۔ نریندر لوتھر نے تاریخ اور جغرافیہ کو ملا کر نئی اصطلاح وضع کی ہے۔ اس میں نہایت دلچسپ پیرائے میں تاریخ کا بھی جائزہ لیا ہے اور جدید جغرافیے کی بھی وضاحت کی ہے۔ لکھتے ہیں کہ حیدرآباد میں دومنزلہ بسیں عام ہیں۔ ایک منزل میں ٹکٹ خریدنے والے مسافر ہوتے ہیں دوسری منزل کے مسافر فری سفر کرتے ہیں۔ سڑکوں پر جگہ جگہ بس اسٹینڈ بنائے گئے ہیں لیکن دراصل یہ بس اسٹینڈ نہیں بلکہ پبلک اسٹینڈ ہے۔ لوگ یہاں کھڑے رہتے ہیں۔ بس یا تو ان سے کچھ پہلے یا کچھ آگے ہی رُکتی ہے۔ مسافروں کو وہاں تک بھاگ کر بس پکڑنی پڑتی ہے۔ اس جبری کسرت کی وجہ سے حیدرآباد کے لوگوں کی صحت اچھی رہتی ہے۔ لکھتے ہیں کہ کرایہ دینے کے بھی یہاں دو سسٹم ہیں۔ اگر آپ ٹکٹ خریدنا چاہتے ہیں تو کرایہ پورا لگتا ہے اگر آپ ٹکٹ خریدنے پر اصرار نہ کریں تو آپ آدھے کرایہ ہی پر سفر کرسکتے ہیں، اس لیے کہ اس سے کمپنی کا ٹکنیں چھپوانے کا خرچ بچتا ہے۔ ایک جگہ لکھا ہے کہ ''حیدرآباد'' کے مختلف محلوں کے نام جسم کے حصوں یا بیماریوں پر رکھے گئے ہیں۔ مثلاً امیر پیٹ، بیگم پیٹ، رحیم پیٹ وغیرہ، بلغم پیٹ بھی ایک محلے کا نام ہے۔'' حیدرآباد کی جھیلوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ یہاں جھیلوں کو ساغر (ساگر) کہا جاتا ہے۔ امرود کو جام کہتے ہیں۔ روایت ہے کہ امرود کھا کر اگر کسی جھیل کا پانی پی لیا جائے تو جام نوش کرنے کی کیفیت پیدا ہوجاتی ہے۔'' یہاں کے لوگوں کی سلیقہ شعاری کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں — ''یہاں کے لوگ گورنر اچھے بنتے ہیں اس لیے یہاں کے کئی معزز شہریوں کو گورنر بنا کر دوسرے صوبوں کو برآمد کیا گیا ہے۔'' سروجنی نائیڈو، پدمجا نائیڈو، رام کرشنا راؤ، سری ناگیش، علی یاور جنگ، گوپال ریڈی، اکبر علی خاں، یہ سب یہیں سے گورنر بن کر نکلے۔ یہاں کے گورنر اترپردیش میں خاص طور سے پسند کیے جاتے ہیں۔

نریندر لوتھر کا ایک شاہکار خاکہ ''انڈرا کلیس حسین'' ہے۔ یہ خاکہ مجتبیٰ حسین پر

لکھا گیا ہے۔ اس میں بعض مزے کے لطیفے بیان کیے ہیں۔ اس خاکے کی شانِ نزول کے بارے میں گل افشانی ملاحظہ ہو:

''مجتبیٰ کا خاکہ اڑانے کا خیال اکثر میرے دل میں آیا۔ لیکن اس مضمون کی ناقابل برداشت تحریک اس وقت ملی جب زندہ دلان حیدرآباد کا خط آیا۔ ایسے موقعوں پر مجتبیٰ اکثر مجھے فون کرتا ہے اس بار جو فون کیا تو کہنے لگا ''میرا جانا تو شاید مشکل ہو، ابھی ابھی حیدرآباد سے لوٹا ہوں۔ اتنی جلدی دوبارہ جا نہیں پاؤں گا۔ حکومت اردو پر کتنی ہی مہربان کیوں نہ ہو کب تک دفتر سے میری غیرحاضری کو معاف کرے گی؟'' مجھے یہ گوارا نہیں تھا کہ حیدرآباد کے جلسہ میں جو ہماری دانست میں، ہندوستان بلکہ برصغیر کا سب سے بڑا طنز و مزاح کا فنکشن ہے، وہاں کورم نہ ہو میں نے اصرار کیا۔ مجتبیٰ نے روایتی ہوں ہاں کی۔ اصرار میں یہی خوبی ہے۔ اس کا جواب سطحی حیل و حجت میں ملتا ہے۔ پھر میں نے فوراً کہا۔ دیکھو میں تم پر ایک خاکہ پڑھنا چاہتا تھا۔ اگر نہیں آؤ گے تو پھر کوئی اور مضمون لکھوں گا۔ سنتے ہی مجتبیٰ نے جواب دیا اگر یہ وعدہ ہے تو پھر حیدرآباد چلتا ہوں۔ اس کے بعد اب مجتبیٰ نے مجھے روز فون کرنا شروع کردیا۔ کسی نہ کسی بہانے بظاہر میرا حال پوچھنے، خیروعافیت دریافت کرنے، حیدرآباد کب جانا ہے، پروگرام تو پکا ہے کہیں منسوخ تو نہیں ہوجائے گا اور بہت ہی ضمنی طور پر وہ خاکے والی بات کا کچھ ہوا......؟''

یہ حقیقت ہے کہ مجتبیٰ حسین طنز و مزاح کی محفلیں برپا کرنے میں یدطولیٰ رکھتے ہیں۔ کم از کم شمال میں تو اس اعتبار سے سناٹا ہی تھا۔ مجتبیٰ کے دہلی آنے سے شمال اور جنوب کی طنابیں کھنچ گئیں۔ نئے سلسلے پیدا ہوئے، گویا سوکھے دھانوں پانی پڑا۔ ان سرگرمیوں کا یہ منظر دیکھیے:

پچھلے چند سالوں سے فکر تونسوی، مجتبیٰ حسین اور مجھے تینوں کو محفلوں میں اکٹھے جانے اور مضامین سنانے کی اتنی عادت ہوگئی ہے کہ کسی محفل میں کسی ایک کا اکیلے جانا ممکن ہی نہیں لگتا۔ تینوں میں سے کم از کم دو کا کورم ہوتا ہے اور اس کورم کے بغیر قومی سطح پر طنز و مزاح کی کوئی محفل منعقد نہیں ہوسکتی۔ ادبی

جلسوں میں اکٹھے جاتے جاتے اور پڑھتے پڑھتے اب یہ عالم ہے کہ ہم کو ایک دوسرے کے بیشتر مضامین زبانی یاد ہو گئے ہیں۔ چند ہفتوں کی ہی بات ہے کہ ہماری مزاحیہ تکون امروہہ میں مجموعی طور پر مدعو تھی۔ میں پہلے فکر صاحب کے گھر پہنچا اور ان کو لے کر ہم مجتبیٰ کے گھر کی طرف چلے۔ راستے میں اچانک فکر صاحب گویا ہوئے — ''اوہو! ذرا واپس چلیے۔ میں مضمون لانا تو بھول ہی گیا۔'' میں نے کہا ''پہلے ہی دیر ہوگئی ہے۔ اب واپس نہیں جاسکتے آپ یا تو جیسا عموماً کرتے ہیں میرا ہی کوئی مضمون پڑھ ڈالیے یا مجھے بتا دیجیے کون سا مضمون سنانا چاہتے ہیں، میں زبانی سنا دوں گا۔'' نتیجتاً فکر صاحب نے اپنے نام سے میرا ہی لکھا ہوا مضمون وہاں سنایا۔ بہت داد ملی۔ ہم تینوں بہت خوش ہوئے۔ فکر صاحب ایکٹر کی حیثیت سے، میں پلے بیک کی حیثیت سے اور مجتبیٰ ڈائرکٹر کی حیثیت سے۔''

بیوی کا کردار کچھ اس نوعیت کا ہے کہ تقریباً تمام مزاح نگاروں نے اس کا بے حد استحصال کیا ہے۔ کم از کم فکر تونسوی اور مجتبیٰ حسین نے تو اس سلسلے میں ایسا کمال دکھایا ہے کہ اگر خواتین کی انجمن آزادیٔ نسواں کو تمام تفصیلات کا علم ہوگیا تو ان حضرات پر شدید ترین مرد پرست عورت دشمن مزاح نگار ہونے کا الزام لگ سکتا ہے۔ نریندر لوتھر بھی کبھی کبھی شوقیہ اس کوچے میں تفریح کے لیے آنکلتے ہیں۔ مجتبیٰ کی بیوی کا سہارا لے کر مزاح نگار دراصل اپنے دل کی بات کہنا چاہتا ہے۔

''اب اس کی بیگم کا ذکر آیا ہے تو ایک اور بات بھی عرض کردوں۔ بیوی کے بارے میں مجتبیٰ کا نقطۂ نظر کلاسیکی ہے جس کے مطابق گھر کی چاردیواری ہی بیوی کی مناسب جگہ ہے۔ اس نے دہلی ٹی وی پر جب ہم بیویوں پر پروگرام کررہے تھے، علانیہ کہہ دیا تھا کہ اس کا اپنی بیوی کے ساتھ واسطہ، مہینہ میں ایک بار پڑتا ہے۔ اس شام کو وہ تنخواہ لے کر گھر آتا ہے جو بیوی کی جھولی میں ڈال دی جاتی ہے۔ اس کی باقی ماندہ حرکات وسکنات اور نقل وحمل کا پتہ بیگم کو رسالوں، اخباروں، ریڈیو، ٹی وی اور افواہوں سے ملتا رہتا ہے۔ ویسے میں اس تھیوری کو نہیں مانتا میرا خیال ہے کہ وہ چوری چھپے مہینے میں ایک بار سے زیادہ اپنی بیوی سے مل لیتا ہے۔ ایک مہینہ میں کم از کم دو بار تو میں نے

بھی اسے اس کے گھر میں ہی پکڑا ہے۔ ویسے یہ آسان کام نہیں کیونکہ وہ بقول خود علی الصبح گھر واپس آتا ہے اور علی الصبح گھر سے نکل پڑتا ہے۔ میں اس معاملہ میں مجتبیٰ پر رشک کرتا ہوں کیونکہ مجھے تو اپنی بیوی کو نہ صرف کمائے ہوئے پیسے پیسے کا بلکہ گنوائے ہوئے وقت کے پل پل کا حساب دینا پڑتا ہے۔ اگر مجتبیٰ سے اس کی کامیاب پالیسی کا راز پوچھا جائے تو وہ اس کا جواب فارسی میں دیتا ہے— ''گربہ کشتن روزِ اول۔''

زیرنظر مجموعے میں ایسی کئی تحریریں ہیں جن میں بیوی کے تصور کا جائز و ناجائز فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ ''ستاروں کے کھیل'' کا مرکزی خیال یہی ہے کہ لوگ ستارے دیکھ کر نجومیوں سے پوچھ کر اور شبھ گھڑی نکلوا کر شادی بیاہ کرتے ہیں، لیکن شادیاں ناکام بھی ہوجاتی ہیں۔ مہورتوں اور شبھ گھڑیوں کے بار بار فیل ہوجانے کے باوجود ہمارا اعتبار ستاروں پر برقرار رہتا ہے۔ ایک مضمون ''میاں بیوی'' پر ہے۔ لکھتے ہیں کہ ''امریکہ اور روس کے باہمی تعلقات دیکھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے وہ ملک نہیں میاں بیوی ہیں۔'' اس میں سارا لطف اسی بات سے پیدا کیا ہے کہ شادی تضاد کا رشتہ ہے، سب سے پہلے جنسی تضاد یعنی ایک نر دوسرا مادہ، پھر فطرت کا تضاد، ایک باہر کی طرف مائل تو دوسرا اندر کی طرف، ایک آزادی پسند دوسرا غلامی پسند، ایک کو گرمی لگتی ہے تو دوسرے کو سردی، ایک سونا چاہتا ہے تو دوسرا جاگنا۔ ان میں سب سے مزے کا خاکہ ''بڑی بھول کی'' ہے۔ فرماتے ہیں — ''شادی نہ کرنا بڑی بھول ہے۔ اس سے بھی بڑی بھول شادی کرنا ہے۔ ہم ہر دو کے مرتکب ہوچکے ہیں۔'' اس میں دبّو خاوندوں کے کلب کے اراکین کو مشورہ دیا ہے کہ ''دنیا کی ریت ہے کہ جوڑے میں سے ایک نوکری کرتا ہے اور دوسرا حکم چلاتا ہے۔ اگر دونوں نوکری شروع کردیں تو شادی کا ادارہ خطرے میں پڑجائے گا۔ وہ لوگ جو بیوی کی ملازمت کے خلاف ہیں، غلطی پر ہیں''۔ مصنف کی رائے ہے کہ ''اگر ہوسکے تو بیوی سے ملازمت کروائیں اور خود نوکری چھوڑ کر ہاتھ پر ہاتھ دھرے گھر کے راجا بن کر مزے سے زندگی گزاریں۔''

اوپر کی چند مثالوں سے اندازہ ہوا ہوگا کہ نریندر لوتھر مزاح نگاری کے کس درجہ پر فائز ہیں۔ اردو مزاح نگاری میں اب تک دو اسلوبیاتی دھارے خاص کر سامنے آچکے ہیں۔ ایک جو پطرس اور کنہیا لال کپور کی یاد دلاتا ہے، یعنی جو خوش طبعی، کھلنڈرے پن اور کھلے ڈلے شگفتہ انداز سے عبارت ہے اور دوسرا جو رشید احمد صدیقی کی یاد دلاتا ہے اور اب مشتاق احمد یوسفی سے منسوب ہے یعنی متانت آمیز مزاح جس میں ادبیت اور شعریت کی چاشنی غالب ہے۔ خوش طبعی اور شگفتگی یہاں تبسم زیرلب کی حیثیت رکھتی ہے۔ نریندر لوتھر کا تعلق پہلی قسم سے ہے — انھوں نے ایک دو جگہ اشعار کا فائدہ اٹھانا چاہا ہے لیکن وہ اس کوچے کے آدمی نہیں۔ ایک دو قدم چل کر خود محسوس کرنے لگتے ہیں کہ اجنبی ماحول میں آگئے۔ ان کی مزاح نگاری روزمرہ زندگی کے معمول اور مضحک پہلوؤں کے بے محابا اور کھلے ڈلے بیان پر مبنی ہے۔ اس کا اپنا مزہ اور اپنی کیفیت ہے۔ نریندر لوتھر اس منزل پر ہیں جہاں انھوں نے اپنا لہجہ، اپنی آواز اور اپنا انداز پالیا ہے۔ ادب کی دنیا میں آئے دن ایسی نامور شخصیتوں سے ملاقات ہوتی رہتی ہے جو کئی نسلوں سے ادب کے دشت کی سیاحی میں سرگرداں ہیں اور کئی کوچہ و مقام سے گزر چکے ہیں لیکن دوسروں کے لہجے میں بولتے اور دوسروں کے ذہن سے سوچتے ہیں۔ اپنے انداز کو پالینا اور اپنے ذہن سے سوچنا اور اس طرح سوچنا کہ روزمرہ زندگی کے معمولی پہلوؤں میں غیر معمولی پہلو اور خشک اور بے روح واقعات میں ہنسنے ہنسانے کے نکتے سوجھ جائیں اور چابک دستی سے وہ اظہار و بیان کی زد میں بھی آجائیں، ایسی نیکی اور خوبی ہے جو سب سے خراجِ تحسین وصول کرسکتی ہے۔ خدا نہ کرے کہ ہم منکوحہ بیوی کے خلاف لب کشائی کریں، لیکن یہ تمنا ضرور ہے کہ — نریندر لوتھر کے تعلقات اپنی داشتہ سے استوار رہیں۔

(مقدمہ 'الف تحاشا'، 1985)

○

مجتبیٰ حسین کا جاپان چلو

مجتبیٰ حسین میرے دوست ہیں۔ جیسا کہ آپ سب جانتے ہیں وہ آپ میں سے بہتوں کے دوست ہیں۔ یہ غلط فہمی وہ اکثر پیدا کردیا کرتے ہیں۔ بعض لوگ یہ بھی سمجھتے ہیں کہ وہ ان کے خاص دوست ہیں۔ ان کے خاص دوستوں اور عام دوستوں کا حلقہ بھی خاصا وسیع ہے لیکن ایک معاملہ اور بھی ہے نہ صرف یہ کہ وہ میرے خاص دوست ہیں بلکہ میرے پڑوسی بھی ہیں۔ کسی بھی پڑوسی کے بارے میں آپ کچھ کہہ لیں تنقیدی رویہ نہیں اپنا سکتے۔ تو جو کچھ بھی میں کہوں گا وہ اسی رشتے سے ہوگا۔ مجتبیٰ صاحب کے بارے میں جب جب سوچتا ہوں، ایک بات کی طرف میرا خیال بار بار جاتا ہے۔ ان سے پہلی ملاقات ہوئی تھی فکر تونسوی کے یہاں برسوں پہلے۔ غالباً ان کے دوسرے مجموعے کی رسم اجرا تھی۔ مجھے اس وقت بھی خیال آیا تھا کہ اکثر ہماری تاریخ میں یلغار شمال سے جنوب کی طرف ہوتی رہی ہے۔ کئی بار شمال نے جنوب کو زیر کیا ہے لیکن ہماری ادبی تاریخ میں دو سانحے ایسے ہیں کہ جنوب نے شمال پر دھاوا بولا اور شمال کو زیر کرلیا۔ ایک زمانہ تو اورنگ زیب کے فوراً بعد کا ہے آخری مغل تاجداروں کا۔ جب ولی کا دیوان دہلی پہنچا تھا اور دہلی کی گلیوں میں ولی کی غزلوں نے ایک نئی گونج پیدا کردی۔ اورنگ زیب کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ انھوں نے زندگی کا بیشتر حصہ خاندیش میں دکن میں خیموں میں گزارا تھا پھر جو شمال اور جنوب میں رابطہ پیدا ہوا اور راہیں استوار ہوئیں تو اس کے بعد سے (اگرچہ لسانی رابطے تو پہلے بھی تھے) شعری رابطہ باقاعدہ قائم ہوا تو دکن نے دہلی

کے دل کو جیت لیا۔ دوسری بات ہمارے زمانے میں یہ کام مجتبیٰ حسین نے سرانجام دیا ہے۔ ادھر دہلی والوں کی ادبی زندگی میں ایسی کچھ کمی تھی کہ جب مجتبیٰ حسین یہاں آئے تو انھوں نے بہت جلد دلوں کو مسخر کرنا شروع کیا اور مزاح کی محفلوں میں ایک نئی معنویت پیدا ہوگئی۔ یہ نہیں کہ یہاں مزاح کا چرچا نہیں تھا۔ تھا، فکر تونسوی لکھ رہے تھے، دوسرے احباب بھی ہیں، کبھی کبھی مزاح کے شعرا بھی آجاتے ہیں، مشاعروں میں شعری نشستوں میں، لیکن یہ بات نہیں تھی۔ ہمارے یہاں ہر طرح کا ادب تخلیق ہورہا تھا۔ غزل تھی، نظم تھی، افسانہ تھا، ڈراما تھا، ناول تھا لیکن مزاح نگاری جس کو صحیح معنویت میں مزاح نگاری کہا جاتا ہے، اسے دہلی کی زندہ ادبی روایت کا حصہ مجتبیٰ حسین نے بنایا اور یہ معمولی کارنامہ نہیں ہے چنانچہ اس طرح جنوب اور شمال کے دکن اور دہلی کے رشتے کو ایک بار پھر انھوں نے جوڑ دیا۔ ابھی شمس الرحمٰن فاروقی نے فرمایا کہ بعض لوگ مزاح نگار کو ادب میں دوسرے درجے کا مسافر سمجھتے ہیں۔ اگرچہ ادب میں درجہ بندی سے مفر نہیں لیکن یہ پوری سچائی بھی نہیں کیونکہ اول تو پھر سب کو شاعری کرنا چاہیے کیونکہ شعرا پہلے درجے کے مسافر ہیں، اس لیے دوسرے، تیسرے یا چوتھے درجے کے شعرا کو اول درجے کے نثر نگاروں پر ترجیح دینی لازم آئے گی۔ حقیقت کا دوسرا رخ یہ ہے کہ صنف چھوٹی یا بڑی نہیں ہوتی، فنکار چھوٹا یا بڑا ہوتا ہے، یعنی جو بھی ہو جس میں کمال اچھا ہے، پھر آپ کسی درجے میں سفر کرتے ہوں، مزاح کو کہیں رکھیں، لیکن ادب کا کوئی تصور طنز و مزاح کے بغیر مکمل نہیں۔ آخر کیا وجہ ہے کہ ہر ادب میں طنزیہ پیرائے کی جس میں لغوی معنی کی تقلیب ہوتی ہے، نیز شگفتہ تحریروں کی، ہنسنے ہنسانے کی، ظریفانہ تحریروں کی بڑی گنجائش ہوتی ہے۔ کسی بھی زبان کا ادب اگر معاشرے سے ہم کلامی کا حوصلہ رکھتا ہے تو اس میں مزاحیہ عنصر ضرور ہوگا۔ کسی بھی ادب کا تصور آپ اس کے مزاحیہ حصے کے بغیر نہیں کرسکتے۔ یاد رہے طنز و مزاح ادب سے جب جب غائب ہوا ہے معاشرہ بیمار ہوگیا ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو فرخ سیر، جعفر زٹلی کو قتل نہ کروا دیتا۔ اِن دنوں ہم اردو میں

آفات ارضی و سماوی کے جس دور سے گزر رہے ہیں، ہنسنے ہنسانے کی بڑی ضرورت ہے۔ ادھر یہ صلاحیت معاشرے میں کچھ کم ہوگئی ہے۔ یہ نہیں کہ اردو میں روایت نہیں تھی۔ شاعری میں خاصی روایت رہی ہے، لیکن یہ ذاتی حملوں کی روایت تھی۔ حریف کو نیچا دکھانے کی ہجونگاری اور پھکڑ پن کی۔ نثر میں جو بات پطرس، کنہیا لال کپور، رشید احمد صدیقی، ابن انشا نے پیدا کی، اس روایت کو آگے بڑھانے کی ضرورت ہے خصوصاً پطرس کی روایت کو۔ مجتبیٰ حسین کا حال یہ ہے کہ انھوں نے اس راہ میں قدم بڑھایا ہے۔ وہ ترقی کررہے ہیں۔ ان کے فن کے اندر بڑی وسعت ہے اور جتنے حربے، جتنے طریقے جتنی تکنیک ہوسکتی ہیں مزاح پیدا کرنے کی، فطری طور پر یہ سب ان کے فن میں موجود ہیں اور یہی وجہ ہے کہ وہ برابر لکھ رہے ہیں اور ان کے قلم کی روشنائی خشک نہیں ہوئی۔ مزاح کس طرح پیدا ہوتا ہے یا کس طرح پیدا کیا جاتا ہے۔ میں تو کہوں گا کہ مزاح نگار اگر وہ فطری طور پر مزاح کی طرف راجع نہیں ہے اور محض کوشش و کاوش سے بات بناتا ہے تو بہت جلد بے نقاب ہوجاتا ہے اور اپنے سفر میں پیچھے رہ جاتا ہے۔ بہت سی ایسی مثالیں ہیں جن کے نام لینے سے کچھ حاصل نہیں۔

جتنے بھی گُر ہیں اس فن کے مجتبیٰ حسین ان سب سے واقف ہیں اور ان حربوں کو وہ نہایت سہولت سے فطری طور پر برتتے ہیں۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو وہ Born Humourist ہیں۔ اگرچہ ادب میں پیدائشی کچھ نہیں ہوتا ہر چیز تربیت وسعی و توجہ سے وجود پاتی ہے۔ طنز و مزاح کی جان تعریض ہے اور یہی حربہ مجتبیٰ حسین کے فن میں مرکزیت رکھتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ وہ خود کو سیدھا سادا سمجھ لیتے ہیں جیسا کہ بعض احباب کا خیال ہے بلکہ یہ سادہ لوحی نظر کا دھوکا ہے مزاح کی نقاب ہے۔ تعریض کے فن کو جس خوبی سے مجتبیٰ برتتے ہیں وہ دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ اگر اس طرح سے پرتیں کھول کر لفظوں کے پیچھے جھانکنے کی کوشش کی جائے تو معلوم ہوگا کہ ان کے آرٹ میں اس سے کیا کیا کام لیا جاتا ہے۔ مجتبیٰ حسین مبالغے کو کس

طرح سے برتتے ہیں۔ تقابل کو کس طرح برتتے ہیں، غیر متناسب اشیا یا عوامل کو کس طرح لاتے ہیں، تیز زبان سے مزاح کس طرح پیدا کرتے ہیں، یہ سب دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ ہماری شاعری میں بالخصوص یہ روایت رہی ہے کہ محض زبان سے مزاح پیدا کیا گیا۔ زبان کی صوتی و معنوی مناسبتوں یا تضاد کی مدد سے مضحک پہلوؤں کو ابھارنے کی خصوصیت رشید احمد صدیقی کے یہاں خاصی نمایاں ہے۔ مجتبیٰ حسین صورت حال (Situation) سے بھی مزاح پیدا کرتے ہیں اور طنز خصوصاً سماجی طنز کی آمیزش سے بھی لطف بیان کا سماں باندھتے ہیں۔ یاد رہے کہ مزاح کے لیے ذہانت بہت ضروری ہے اور طنز کے لیے سماجی شعور۔ اپنے معاشرے کی کمیوں کا اس کی کوتاہیوں کا اس کی طاقت کا اندازہ ہونا بہت ضروری ہے۔ احساس نہ ہو تو بات نہیں بنتی۔ ایک دو مثالیں پیش کروں گا، تفصیل کا وقت نہیں۔ دیکھیے تعریض کو وہ کس طرح سے برتتے ہیں۔ کتابوں کا جو شوق جاپان میں ہے اس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''جاپان کی آبادی تقریباً ساڑھے گیارہ کروڑ ہے اور سال بھر میں تقریباً 80 کروڑ کتابیں فروخت ہوتی ہیں۔ گویا ہر جاپانی سال بھر میں ساڑھے چھ کتابیں ضرور خریدتا ہے۔ ایک ہم ہیں کہ پڑھنے لکھنے کے معاملے میں شہرت رکھنے کے باوجود پچھلے تین برسوں میں ہم نے کوئی کتاب نہیں خریدی۔ ہاں، ادیب دوستوں کی کتابوں کے اعزازی نسخے ضرور قبول کرتے ہیں اور انھیں پڑھے بغیر ردّی میں بیچ دیتے ہیں۔''

اس طرح جب وہ تقابل کرتے ہیں تو جہاں جہاں جاپان میں انھیں کوئی چیز ایسی معلوم ہوتی ہے جس سے تعجب ہوتا ہے تو فوراً ہندستانی معاشرے سے اس کا مقابلہ کرتے ہیں اور اس میں سماجی طنز کی ہلکی سی آمیزش سے ان کی ترقی اور اپنے یہاں کی پس ماندگی کے مضحک پہلوؤں کو بے نقاب کرتے جاتے ہیں۔ سچ یہ ہے کہ ایسے موقعوں پر ان کے دل کا درد بھی جھلکتا ہے لیکن اس کے دیکھنے کے لیے نظر

چاہیے۔ جہاں جاپان کی گاڑیوں کا ذکر کیا ہے اور ان کی تعریف کی ہے تو دیکھیے کہ تقابل اور طنز سے کیا لطف پیدا کیا ہے۔ خاص طور سے دیکھیے کہ ایسے موقعوں پر طنز میں الفاظ کے معنی کس طرح بالکل الٹ دیے جاتے ہیں اور تحریر میں شگفتگی پیدا ہوجاتی ہے:

''جاپانیوں کو سفر کرنا بالکل نہیں آتا۔ اس معاملے میں یہ لوگ ہم سے بہت پیچھے ہیں۔ صرف آرام دہ ریل گاڑیاں بنانے سے کچھ بھی نہیں ہوتا۔ سفر کرنے کے کچھ آداب بھی ہوتے ہیں جس سے جاپانی بالکل واقف نہیں ہیں۔ ہمیں جاپانی ریل گاڑیوں سے یہ شکایت بھی ہے کہ یہ بہت ٹھیک وقت پر چلتی ہیں۔ انتظار میں جو لذت ہوتی ہے اس کا مزہ جاپانیوں کو کیا معلوم۔ ایسے ہی کئی معاملات ہیں جن میں جاپانی ہم سے بہت پیچھے ہیں، آپ یقین کریں کہ ہمیں ٹوکیو میں کسی بھی اسٹیشن پر ٹرین کے لیے دو منٹ سے زیادہ انتظار نہیں کرنا پڑا۔ ایک ٹرین جاتی ہے تو دوسری اس کے پیچھے آجاتی ہے اور پھر ان کی رفتار بھی ایسی تیز کہ آدمی کا کلیجہ منہ کو آجائے۔ پتہ نہیں انھیں کہاں جانے کی جلدی ہوتی ہے۔ ہماری ریل گاڑیاں اسٹیشن میں داخل ہونے سے پہلے بیرونی سگنل کے پاس ضرور رکتی ہیں۔ سیٹیاں بجاتی ہیں اور مسافر کھڑکیوں میں سے جھانک کر سگنل کو دیکھتے ہیں۔ کتنا مزہ آتا ہے۔ لگتا ہے جاپانی ریل گاڑیوں کا کوئی سگنل ہی نہیں ہوتا۔ بس منہ اٹھائے کسی بھی اسٹیشن میں گھس جاتی ہیں۔''

یہ سفرنامہ بھی ہے اور مزاح کی کتاب بھی۔ اردو میں اس سے پہلے اس کی نظیر صرف ابن انشا کی تحریروں میں ملتی ہے یعنی ''چلتے ہو تو چین کو چلیے'' یا ''ابن بطوطہ کے تعاقب میں'' یا دیگر اس طرح کی تحریریں۔ اگرچہ اب سفرنامہ باقاعدہ ایک صنف کے طور پر لکھا جارہا ہے بالخصوص پاکستان میں اس طرف خاصی توجہ ہے اور بہت سے لوگوں نے سفرنامے لکھے ہیں لیکن ایسا سفرنامہ جس میں مزاح کا عنصر غالب ہو، کم از کم میری نظر سے ابن انشا کے بعد اس طرح کی کوئی تحریر نہیں گزری۔ ملاحظہ ہو محض ایک لفظ سے اور لفظ بھی نہیں محض صیغۂ تانیث سے ایک پورا باب 'یونیسکو کی چھتری'

مزاح کا شاہکار بن گیا ہے۔ یہ جملے دیکھیے :

''وہ ہمیں ٹوکیو میں دوسرے دن ملی اور ہم نے اسی دن اپنی بیوی کو خط لکھا ''وہ ہمیں آج ملی ہے دیکھنے میں کچھ خاص نہیں مگر پھر بھی اچھی ہے۔ اب ہمیں اسی کی رفاقت میں ٹوکیو کے شب و روز گزارنے ہیں۔ اسی کے سائے میں رہنا ہے۔''

ہر ہر جملے کی تانیثیت چھتری کی طرف بھی راجع ہے اور محبوبہ کی طرف بھی۔ مبتدا میں ایک بار ذکر کر کے مزاح نگار اس کو گول کر دیتا ہے۔ بیوی کے خط میں لفظ چھتری لکھنے سے رہ گیا ہے اور اس طرح ابہام سے شبہ پیدا ہوا۔ اس کے بعد میاں بیوی میں جو نوک جھونک ہوتی ہے وہ قاری کے لیے تفنن طبع کا سامان فراہم کر دیتی ہے۔ یہ بار بار وضاحت کرنا چاہتے ہیں کہ بی بی میں نے تو چھتری کے بارے میں لکھا تھا رو میں لفظ چھتری لکھنا بھول گیا تم کس تصور میں غرق ہو۔ لیکن وہ بالکل نہیں مانتی۔ یہ اس کے سر کی قسم کھاتے ہیں۔ وہ کہتی ہے :

''اچھا تو میرے سر کی عزت کرتے ہو تبھی تو میرے سر پر ایک نئی چھتری لا رہے ہو۔''

یہ سارا کا سارا باب شگفتگی کا شاہکار ہے۔ صورت حال (Situation) کا مزاح بھی جگہ جگہ انھوں نے پیدا کیا ہے۔ ہلکا سا اشارہ اس کی طرف کروں گا کہ مزاح کا ایک خاص حربہ مبالغہ بھی ہے۔ مبالغے کا عنصر جب تک مزاح نگار داخل نہ کرے، مزاح، مزاح نہیں بنتا۔ جس طرح آپ ہر روز کارٹون میں دیکھتے ہیں۔ شکل کو کچھ بگاڑا جاتا ہے اور فیچرز کو تھوڑا exaggerate کیا جاتا ہے۔ مصافحہ کا ذکر چل رہا ہے، جاپانی آداب کا ذکر کرتے ہوئے مجتبیٰ حسین لکھتے ہیں :

''ہماری تربیت کچھ ایسی ہوئی ہے کہ نہ صرف مصافحہ کرنے کو ضروری سمجھتے ہیں بلکہ موقع ملے تو ملاقاتی سے گلے مل کر اس کی پسلیوں کی مضبوطی کا امتحان بھی لیتے ہیں۔ ہم سے دو چار دنوں تک یہ بدتہذیبی سرزد ہوتی رہی کہ

دھڑادھڑ جاپانیوں سے مصافحہ کرتے رہے۔ یہ اور بات ہے کہ جس کسی سے مصافحہ کرتے وہ فوراً اپنے ہاتھ دھونے کے لیے بھاگتا تھا۔ آخر کو سمجھدار آدمی ہیں تاڑ گئے کہ ہمارے مصافحے اور بغل گیری ضائع جارہی ہیں۔ ہم نے بھی ملاقات کے جاپانی آداب اختیار کرلیے۔ جاپانی جب بھی کسی شناسا کو دیکھتا ہے تو دو تین گز دور کھڑا ہوجاتا ہے اور ساٹھ درجہ کا زاویہ بنا کر تعظیماً جھک جاتا ہے گویا کہنا چاہتا ہے کہ بھیا تمھیں دور ہی سے سلام۔''

پھر لکھتے ہیں کہ:

''تعظیماً جھکنے کے اور بھی کئی ذیلی آداب ہیں۔ پتہ چلا کہ ملاقاتی کی عمر اور رتبہ کے لحاظ سے آپ کو جھکنے کے زاویہ کا تعین کرنا پڑتا ہے۔ کتنی مرتبہ آپ کو جھکنا ہے اس کا انحصار بھی کئی باتوں پر ہوتا ہے جو شخص جھکنے میں پہل کرتا ہے وہ جتنی مرتبہ جھکے اتنی ہی مرتبہ آپ کو بھی جھکنا پڑتا ہے۔ ایک بار ہم نے اپنے جاپانی دوست کے آگے جھکنے میں پہل کی تھی وہ جھکا تو ہمیں احساس ہوا کہ ہمیں اور بھی جھکنا چاہیے! اب جو ہم دونوں کے بیچ جھکنے کا سلسلہ شروع ہوا تو رکنے کا نام ہی نہ لیتا تھا۔''

کیونکہ انھیں معلوم ہی نہ تھا کہ رکنا بھی ان ہی کو ہے۔ آخر میں میں اشارہ کرنا چاہوں گا مزاح کی ایک اور قوت کی طرف جو مجتبیٰ حسین کی تحریروں سے جھلکتی ہے اور وہ ہے کردار نگاری۔ کوئی مزاح نگار اگر ایسے کرداروں کو خلق نہیں کرسکتا جن کی پوری شخصیت مزاح سے بھرپور ہو اور جن کی ہر بات میں شگفتگی ہو، اس وقت تک وہ کامیاب نہیں ہوسکتا۔ مجتبیٰ حسین کے خاکوں اور مضامین کے مجموعوں میں بہت سے ایسے کردار ملتے ہیں اور اس سفرنامے میں بھی کئی دلچسپ کردار ایسے ہیں۔ آخری باب میں لنکا کے جس مندوب سے انھوں نے ملاقات کرائی ہے جیا کوڈی سے، وہ تو ایسا زبردست کردار ہے کہ الگ سے اس کو خاکوں کے مجموعے میں بھی شامل کرلینا چاہیے۔ کہتے ہیں کہ وہ مندوب ہمیشہ کہا کرتا تھا:

''مجھے سری لنکا کے وزیراعظم نے بطور خاص اس سمینار میں شرکت کے

لیے نامزد کیا ہے۔ ہر دم وزیراعظم سری لنکا سے اپنے گہرے روابط و مراسم کا ذکر کرتے اور ہم سے پوچھتے رہتے کہ ہندوستان کی وزیراعظم سے ہمارے مراسم کیسے ہیں۔ ہمیں بھی جواباً کہنا پڑتا تھا کہ ہمیں بھی ہندوستان کی وزیراعظم نے بطورخاص اس سیمینار میں شرکت کے لیے بھیجا ہے اور یہ کہ ہم بھی وزیراعظم ہندوستان کے خاص آدمی ہیں اور ہمارے مشورے کے بغیر حکومت ہند کوئی فیصلہ نہیں کرتی۔ ہم جاپان میں ہیں تو حکومت کے سارے کاروبار ٹھپ ہوگئے ہیں۔ ہم اپنی دانست میں یہ سمجھتے تھے کہ جیاکوڈی چونکہ صرف ڈینگ ہانکتے ہیں اس لیے ہمیں بھی ڈینگ ہانکنے کا حق حاصل ہے۔ مگر ان ہی دنوں جب وزیراعظم سری لنکا، جاپان کے سرکاری دورے پر آئے تو یہ ہمیں اپنے وزیراعظم سے ملانے کے لیے گئے۔ ملاقات سے پہلے ہمیں پابند بھی کیا کہ ہم ان کے وزیراعظم کی دوچار کتابیں پڑھ کر چلیں اور ان کے بارے میں رائے بھی دیں۔ ہمیں دیکھ کر تعجب ہوا کہ وزیراعظم سری لنکا سے جیاکوڈی کے سچ مچ نہایت گہرے اور بے تکلفانہ مراسم ہیں۔ جیاکوڈی یہ چاہتے تھے کہ ہندوستان اور سری لنکا کے بیچ چند نزاعی امور ہیں تو ان کو سلجھانے کے لیے ہم اپنے اثرات اور رسوخ کو کام میں لے آئیں۔ کہتے تھے میں اپنے وزیراعظم کو سمجھاتا ہوں تم اپنی وزیراعظم کو سمجھاؤ جیاکوڈی نے ہمیں سری لنکا آنے کی دعوت بھی دی تھی۔ کہتے تھے کہ تمہارا سرخ قالین والا خیرمقدم کراؤں گا مگر وہ تو خدا کا شکر ہے کہ ان کے سری لنکا اور ہمارے ہندوستان واپس آنے کے چند ہی دنوں بعد مسٹر پریم داسا کی حکومت ٹوٹ گئی جس حکومت کے مشیر جیاکوڈی ہوں اس کا یہ حشر تو ہونا ہی تھا۔''

مجتبیٰ حسین نے جیاکوڈی کے بہت سے مزاحیہ پہلو ابھارے ہیں، سب کے ذکر کی گنجائش نہیں اور بہت سے واقعات ہیں۔ صرف ایک اور پہلو کی طرف اشارہ کروں گا:

''جیاکوڈی بہت دلچسپ آدمی ہیں۔ کبھی ہم لوگ کسی مقام سے دو

ٹیکسیاں لے کر اپنے ہوٹل پر پہنچتے تھے تو وہ بڑے غور سے دونوں ٹیکسیوں کے میٹر کا مطالعہ ضرور کرتے تھے اور اس بات پر گھنٹوں اظہارِ حیرت کرتے رہتے تھے کہ دونوں ٹیکسیوں کا میٹر ایک ریڈنگ دے رہا ہے۔ کم از کم میرے ملک میں تو ایسا نہیں ہوتا۔''

آخر میں ایک مزے کی بات لکھی ہے اور اس کے بغیر یہ حوالہ مکمل نہیں ہوسکتا۔ ایک دن جیا کوڈی نے پوچھا کہ ہندوستان میں شائستہ سلام کے لیے آپ کے یہاں کون سا لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔ مجتبیٰ حسین نے کہا کہ 'نمستے' کہا کیجیے۔ بولے ''نمستے تو میں جانتا ہوں کوئی اور مہذب سلام سکھاؤ۔'' مجتبیٰ حسین نے 'آداب عرض' کا نسخہ تجویز کیا۔ بولے ''یہ بھی نہیں چلے گا کوئی ایسا سلام سکھاؤ جو بہت ہی مہذب ہو۔'' مجتبیٰ حسین لکھتے ہیں :

''ہمیں مذاق سوجھا اور ہم نے انھیں ایک ناقابل اشاعت گالی سکھا دی۔ بہت خوش ہوئے اور ہر صبح کو اسی گالی سے ہمارا استقبال کرنے لگے۔ ہم بھی جی ہی جی میں خوش ہوتے رہے کہ چلو دیارِ غیر میں کوئی ہمیں گالی دینے والا بھی ہے۔ ایک دن ہم لوگ گنزہ کے ایک ہندستانی ریستوران میں کھانا کھانے گئے۔ جیا کوڈی نے اتنی محبت سے ہم سے یہ سلام سیکھا تھا۔ اس نادر موقع کو بھلا کس طرح ہاتھ سے جانے دیتے۔ سو انھوں نے ہندستانی بیرے کو بلا کر نہایت ادب کے ساتھ اپنی دانست میں ہمارا سکھایا ہوا سلام عرض کردیا۔ ہم چپ چاپ بیٹھے تماشہ دیکھتے رہے۔ بیرے نے منیجر سے شکایت کی اور جب منیجر ان سے بازپرس کرنے کے لیے آیا تو جیا کوڈی نے جھک کر پھر وہی سلام ان کی خدمت میں بھی پیش کردیا۔ منیجر سمجھدار آدمی تھا۔ اس نے جان لیا کہ دال میں کچھ کالا ضرور ہے۔ اس نے الگ لے جاکر جیا کوڈی کو سلام کے معنی و مفہوم سے آگاہ کیا۔ جیا کوڈی ٹیبل پر واپس آئے تو نہایت غیر مہذب لہجے میں یہی سلام ہماری خدمت میں پیش کرتے ہوئے بولے۔ ''تم بہت سنگین مذاق کرتے ہو۔ وہ تو اچھا ہوا کہ منیجر شریف آدمی تھا۔ اگر کوئی دوسرا

ہندستانی ہوتا تو نہ جانے اس سلام کا جواب مجھے کس طرح ملتا۔ بعد میں
جیاکوڈی نے بہت چاہا کہ ہم بھی سنہالی زبان میں ان سے سلام کرنے کے
مہذب اور شائستہ کلمات سیکھ لیں مگر ہم نے اس پیش کش کو ٹھکرا دیا۔"

تو مجتبیٰ حسین کے فن کے بہت سے پہلو ہیں اور باتیں کرنے کو بہت ہیں لیکن وقت کم ہے اور میں نے مختصراً تعریض، تقابل، مبالغہ، صورت حال کے مزاح یا کردارنگاری کے مزاح کی طرف یا سماجی طنز کی طرف کچھ اشارہ کیے۔ آخر میں یہ عرض کرنا چاہوں گا کہ کوئی بھی شخص جو مزاح لکھتا ہو یا شگفتہ تحریریں لکھتا ہو یا دوسروں کو ہنستا ہنساتا ہو، کہیں کہیں اس کے دل میں کوئی نہ کوئی چھپا ہوا درد ضرور ہوتا ہے۔ مجھے بھی یقین ہے کہ مجتبیٰ حسین کی آنکھوں سے تنہائی میں کبھی کوئی آنسو ضرور ٹپکتا ہوگا اور کوئی نہ کوئی چوٹ دبی ہوئی ان کے دل میں ایسی ضرور ہوگی جو انھیں خود بھی ہنسنے اور دوسروں کو بھی ہنسانے پر مجبور کرتی ہے۔ اس دعا کے ساتھ اور نیک تمناؤں کے ساتھ کہ ان کا سفر جس طرح سے خوب سے خوب تر کی تلاش میں جاری ہے، جس طرح اپنی تحریروں پر انھوں نے ضبط رکھا ہے اگرچہ وہ بہت لکھ رہے ہیں کچھ زیادہ لکھ رہے ہیں اور زیادہ لکھنے والے کو ہمیشہ خطرہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے معیار سے گر نہ جائے لیکن مجتبیٰ حسین نے جس طرح معیار کے معاملے میں اب تک نگہداشت کی ہے تو مجھے یقین ہے کہ وہ مزاحیہ ادب میں اونچا مقام حاصل کریں گے۔

(کیسٹ سے تحریر)

کالی داس گپتا رضا دیارِ شاعری میں

تنقید و تخلیق کا ساتھ تو اکثر دیکھا ہے لیکن تحقیق و تخلیق میں ایک طرح کا تناقض ہے۔ تخلیق میں ساری کارگزاری جذبے اور وجدان کی ہے جہاں تعقل کے پر جلتے ہیں، لیکن تحقیق کا سارا کاروبار ہی منطقی نوعیت کا ہے جہاں عقلیت کی حکومت ہے۔ تاہم اجتماعِ ضدین کی استثنائی صورتیں خال خال نظر آتی ہیں۔ مولوی عبدالحق اور محمود شیرانی شاید سخن گوئی کے معاملے میں کورے تھے۔ وحیدالدین سلیم اگرچہ اچھے شاعر تھے، لیکن زندہ وہ افاداتِ سلیم اور وضعِ اصطلاحات کی بدولت ہیں، ان کی شاعری کو زمانہ بھول گیا۔ دتاتریہ کیفی نے شعر میں بہت زور مارا اور اپنی لسانی تحقیق کو وہ شعرگوئی کا پاسنگ بھی نہ سمجھتے ہوں گے، لیکن ان کی شاعری دیکھتے ہی دیکھتے ان کی زندگی ہی میں رد ہوگئی۔ معاصرین میں قاضی عبدالودود کا معاملۂ شعر پردۂ خفا میں ہے۔ البتہ امتیاز علی عرشی اور گیان چند جین منہ لگاتے ہیں، لیکن دعویٰ سخن کا نہیں فرماتے۔ کالی داس گپتا رضا کا معاملہ دوسرا ہے۔ یہ نہ صرف منہ لگاتے ہیں بلکہ پے در پے چھلکاتے ہیں، اور اگرچہ لفظاً دعویٰ نہیں کرتے، معناً ضرور دعویدار ہیں۔ وہ یوں کہ ان کی شاعری کے تین مجموعے 'شعلۂ خاموش'، 'شورشِ پنہاں' اور 'شاخِ گل' اس سے پہلے شائع ہو چکے ہیں۔ رباعیات کا مجموعہ بفضلہٖ چوتھا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ تحقیق کی بادیہ پیمائی بھی جاری ہے اور غالب، چکبست، داغ، جوش ملسیانی اور غیرمعروف شعرائے اردو کے بارے میں انھوں نے معلومات کے گہر ہائے آبدار کا جو ڈھیر لگایا ہے اور اصنام خیالی کی پرستش کرنے والوں کو اپنی تحقیقات سے جیسا ششدر کیا ہے، وہ دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ اس سب کوشش و کاوش کو جو چیز مہمیز

کرتی ہے، وہ ان کی ریاضت، لگن، جستجو اور تڑپ ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ شاعری جس نرمی، گداز، وفور اور ماورائیت کا تقاضا کرتی ہے ان کے مزاج میں وہ بھی موجود ہے، اور اس کا قوی امکان ہے کہ رضا کا ادبی سفر شعرگوئی ہی سے شروع ہوا ہو، اور ان سے پہلا گناہ عشق کی اسی وادی میں سرزد ہوا ہو۔

جو شخص تحقیق میں سر کھپاتا ہو اس کی طبیعت کو مشکل پسندی سے یک گونہ مناسبت تو ہوگی ہی۔ رباعی کو مشکل صنف کہا گیا ہے۔ شاید ہیئت کے اعتبار سے نہیں، معنی کے اعتبار سے کہ تین مصرعوں میں بات کو کھولنا اور چوتھے میں مکمل کرنا صرف مصرعے جوڑنے کا معاملہ نہیں بلکہ کچھ پیچ معنیاتی تشکیل کا ہے، یعنی ایسی بات پیدا کرنا جو تین مصرعوں میں کھُل سکے اور چوتھے مصرعے میں مکمل بلکہ اکمل اس طرح سے ہو کہ نکتہ آفرینی کا حق ادا ہو جائے۔ یہ ہے رباعی کا کمال — کتنے اہلِ کمال اس پر پورے اترتے ہیں، چار مصرعوں کی 'جگل بندی' تو سب کر لیتے ہیں۔ رضا کی رباعیوں کو پڑھ کر خوشی یوں ہوئی کہ ان میں خیال کی تتلی کو پکڑنے، اس کے رنگوں کو گرفت میں لینے اور ان سے اظہار کا ہیولا تیار کرنے کا جوہر ملتا ہے — رباعی miniature سطح پر سوچ کا کھیل ہے اور ان رباعیوں میں سوچنے والا ذہن ملتا ہے اور حقائق کو سمجھنے والی نظر ملتی ہے، اور ایک ایسا فلسفۂ حیات جو ذاتی بصیرت اور سوچ کی دین ہے جو دل پر چوٹ پڑنے سے مرتب ہوتا ہے اور جسے صحیح یا غلط کے پیمانوں سے نہیں ناپا جا سکتا بلکہ جسے صرف محسوس کیا جا سکتا ہے۔ حقیقت کو سمجھنے کی یہ تڑپ نفسِ انفرادی اور نفسِ کلی کو الگ الگ واحدوں کے روپ میں نہیں بلکہ شعورِ کلی کے طور پر دیکھنے اور سمجھنے کی کاوش سے عبارت ہے۔ مصدرِ ہستی کی بحث بھی کئی جگہ ہے، لیکن اس کا مرکز و محور ماورائی حقیقت یا ذہنی تجرید نہیں بلکہ وجود کا وہ احساس ہے جو سینے میں الاؤ کی طرح روشن ہے یا ذہن میں آگہی کی شمع بن کر اُجالا کرتا ہے:

دو لمحے کی روشنی میں ڈھل جاؤں گا
شدت کی تپش ہوگی پگھل جاؤں گا

روشن نہ کوئی شمع کہیں کر دینا
ہر رنگ میں، میں آپ ہوں، جل جاؤں گا

شو شنکر وِشنُ بُدھ رُدریش اکال
گیانی دھیانی اننت آدی سُکھ پال
یا تُو اس میں ہے یا یہ سب کچھ تجھ میں
بدمستی باطن میں کوئی حال نہ قال

اس رباعی کے پہلے دو مصرعوں کی فضا 'کال' سے 'اکال' اور 'پرتھوی' سے 'پاتال' تک لے جاتی ہے، اس کے لہجے میں صدیوں کی کھنک ہے، آریائی فکر کے تسلسل میں شوشنکر قبل تاریخ دھندلکوں کا علامیہ ہے جسے رُدریش 'اکال' اور 'اننت'، 'آدی' نے اور بھی لازمانی بنا دیا ہے چوتھے مصرعے تک پہنچتے پہنچتے انسانی وجود کی مرکزیت کی توثیق تو ہو ہی جاتی ہے لیکن تیسرے مصرعے میں گیتا کے 'وراٹ' روپ کی طرف اشارہ ہے جس کی رُو سے برہمہ کائنات کے ذرے ذرے میں تو ہے ہی لیکن پوری کائنات برہمہ میں کھپی ہوئی ہے، یعنی کائنات اور وجود کے تمام کوائف و شواہد و مظاہر تو ذات باری سے ہیں، لیکن ذات باری ان مظاہر سے ماورئیٰ ہے بلکہ وراء الورئیٰ ہے۔ اس معنی میں کہ کائنات کا کل وجود صرف اتنا ہے کہ حقیقت مطلقہ (وراٹ) کے صرف منہ میں سما جائے۔ اب آگے چلیے تو شعورِ کلی کے اس ادراک کے لیے نفس انفرادی پر اصرار کی لے بڑھتی ہوئی ملے گی، یعنی ازل اور ابد کے رازوں کا محرم سوائے اس خاک نہاد بندۂ انسان کے کون ہوسکتا ہے، خودی (Self) پر یہ اصرار اپنی الگ جہت رکھتا ہے۔ یہ فلسفہ چونکہ عینیت سے عبارت ہے، اس کا منتہا تاریکی نہیں، نور ہے۔ انسان کو فانی تسلیم کرتے ہوئے بھی اس کے دوام پر زور ہے۔ چنانچہ یہ اثباتِ ذات سحر کی بشارت پر منتج ہوتا ہے:

ہے کس کی ضیا شام و سحر میرے سوا
ہے کس کی چمک، زینت زر میرے سوا
ہے کون، سوا میرے، ازل سے آگاہ
ہے کون ابد کا راہبر میرے سوا

فانی نہ کہو، ہوتا ہے کم اس کا وقار
انسان کا ہوتا ہے دوامی کردار
مایوس ہو کیوں وقت کی ظلمت سے کوئی
ہر رات سے پیدا ہیں سحر کے آثار

ان رباعیوں کے مطالعے سے اندازہ ہوگیا ہوگا کہ یہ شاعر رسم و رہِ عام کا شکار نہیں، اس میں انفرادیت کی کیفیت ہے۔ ذیل کی رباعی کی ماورائیت بغیر تخلیقی سرشاری کے ممکن نہیں۔ آفاق کا بانہیں کھولنا کائنات کی لامحدود اور انام وسعتوں کا مظہر ہے۔ انسان کا آہیں بھرنا زندگی کے المیے کا آئینہ دار ہوسکتا ہے، بہتی ہوئی ندی شاید وقت ہے جس کے تسلسل کے بھید کو انسان پہچان نہیں سکا اور سراب وہ آرزوئیں ہیں جن کی پیاس کبھی نہیں بجھتی :

آفاق ادھر کھولے ہوئے ہے بانہیں
بھرتا ہے ادھر رات دن انساں آہیں
بہتی ہے ندی، بہے نہ پہچانیں ہم
اور پیاس سراب سے بجھانی چاہیں

لیکن اقرار ذات تصویر کا صرف ایک رُخ ہے اگر اس شاعری پر اخلاقیات کا شائبہ ہو تو مسلمات سے گریز اور ان پر سوالیہ نشان قائم کرنے کا انداز بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ زندگی اثبات ہی اثبات نہیں، نفی کا سودا بھی ہے۔ ہر حقیقت خود اپنی تردید ہے اور اگر مظاہر خالق کی رضا کے تابع ہیں تو وہ 'غلط رنگ میں رنگنے کا ذمہ دار'

بھی ہے۔ اسی طرح رحمت اگر 'قائم دائم' ہے تو پھر 'سزا جزا' کے کیا معنی؟ ایک اور جگہ مذہب کو رہنما نہیں بلکہ زندگی کے پیچھے چلنے والی حقیقت بتایا ہے، اور آخر میں دنیا کو اول اور خدا کو بعد میں دکھایا ہے یعنی دنیا کا وجود ہے تو خالق کے وجود کا اقرار بھی ہے، ورنہ نہیں۔ اس نوع کے خیالات مسلمات پر سوالیہ نشانات لگاتے ہیں:

جو رہ گئی ان سُنی، وہ تلقین ہوں میں
تردید میں لپٹا ہوا آئین ہوں میں
اے سب کو غلط رنگ میں رنگنے والے
بے رنگ بھی ہے رنگ، تو رنگین ہوں میں

رحمان ہے تو سزا جزا رہنے دے
تکبیر کے پرچم کو گڑا رہنے دے
اب جشنِ بہار، اب خزاں، یہ سب کیا
اک بار جو کھل گیا کھلا رہنے دے

تا آخرِ دم، دل سے جواں رہتا ہے
بیزارِ جہاں، مستِ جہاں رہتا ہے
مذہب بھی ٹھہر جاتا ہے اِک نقطے پر
انسان سدا رواں دواں رہتا ہے

دانشور، صاحب نظر، فلسفہ داں
اک بھی تو نہیں واقفِ آغازِ جہاں
''واقف ہے بس خدا'' نہیں وہ بھی نہیں
دنیا پہلے بنی، خدا بعد ازاں

ذیل کی دو رباعیوں میں فعل کی ساخت دیکھیے۔ ''بھرلو''، ''کرلو''، ''کہہ جا''، ''بہہ جا'' سے گمان ہوتا ہے کہ ان میں تلقین کا لہجہ ہے:

ہاں کود پڑو، ریا سے دامن بھر لو
بے راہ روی کی موج پر پگ دھرلو
وہ سامنے ہے حسد کا سُوکھا دریا
ارمان شناوری کا پورا کرلو

باقی نہ رہے دل میں ہے جو کچھ کہہ جا
لاوا جو اُبل رہا ہے اس میں بہہ جا
یا جست لگا آہوے صحرا کی طرح
یا ضبط کے چنگل میں تڑپتا رہ جا

اگر ان میں تلقین ہے تو کیا کرنے کی؟ ریا سے دامن بھرلو، بے راہ روی کی موج پر پگ دھرلو یا حسد کے سوکھے دریا میں شناوری کا ارمان پورا کرلو، کیا یہ طنز نہیں؟ ابنائے روزگار کی کم ظرفی اور تنگ نظری پر۔ اسی طرح اگر دل میں لاوا اُبل رہا ہے تو اخراج کے دو ہی راستے ہیں یا تو جست لگائی جائے آہوئے صحرا کی طرح یا پھر صبر کا دامن تھاما جائے۔ گویا انتخاب کی راہ کھلی ہے، اخلاقی تلقین یہاں بھی نہیں۔ اکثر و بیشتر رباعیوں میں اشارے ہیں دانش و خرد کے۔ ذیل میں ''پھل بعد میں قسمت آزمانا پہلے'' پر نظر پڑتے ہی خیال ہوتا ہے کہ شاید اس میں گیتا کے نِش کام کرم یعنی بے غرض عمل کی تلقین ہوگی۔ بنیادی سوال مسلمات سے انحراف کا ہے۔ مذہب اور زندگی میں کون اوّل ہے، یعنی خدا اور دُنیا میں کون اوّل ہے، اسی طرح منزل کا مسئلہ تو بعد کا ہے، پہلی شرط سفر ہے۔ سفر ہی نہ ہو تو منزل کا تصور کیا معنی۔ ایک اور جگہ جاہل اور خردمند اور نیک اور بد کے مروجہ تصورات پر سوالیہ نشان قائم کیا

ہے۔ اقرار صاف انسان کے وجود کا ہے جہاں جہل لامحدود ہے اور عقل محدود۔

پھل بعد میں، قسمت آزمانا پہلے
ہو لیجیے رستے پہ روانا پہلے
پھر پوچھیے رہبر سے سوالی بن کر
منزل پہلے کہ چلتے جانا پہلے

جاہل یا صاحبِ خرد کوئی نہیں
بس ہم ہیں اور نیک و بد کوئی نہیں
ہاں یہ ہے کہ عقل کی ہزاروں ہیں حدیں
اور حصول علم کی حد کوئی نہیں

اتنی بات ظاہر ہے کہ رضا کے خیالات میں مرکزیت فرد کی فردیت اور انسان کی انسانیت پر اصرار سے پیدا ہوتی ہے۔ ذیل کے کلام میں ''وقت سے آگے نکل جانے'' کی تڑپ یا ''خیرات ہوں بانٹے کوئی بٹ جاتا ہوں'' کی اُمنگ خاصی نمایاں ہے۔ ذیل کی رباعیوں کا موضوع انسان ہے، وجود کا احساس رکھنے والا انسان، ''قتل گہہ حرب میں تقدیر کی ہر ضرب' سہنے والا اور درد و کرب کا لذت چشیدہ اور رمز آشنا انسان جس کو احساس ہے کہ دکھ درد سے چھٹکارا نہیں، اور الجھنوں سے اماں نہیں۔ یہ قسمت کا ایسا دھنی ہے جس کے لیے نہ کہیں دھوپ ہے نہ چھاؤں۔ یہ سعی و عمل کا خواہاں ہے لیکن نہ ہاتھ اپنے ہاتھ ہیں نہ پاؤں اپنے پاؤں:

ہاں، حال کی پیروی سے ٹل جائیں گے
مستقبل کی صدا میں ڈھل جائیں گے
تم وقت کے ہمراہ نہ پاؤ گے ہمیں
ہم وقت سے کچھ آگے نکل جائیں گے

خیرات ہوں، بانٹے کوئی بٹ جاتا ہوں
ٹکر ہو تو چٹان سا ڈٹ جاتا ہوں
چلتا ہوں، جہاں تک بھی رہے صدق کا ساتھ
جب ساتھ چھٹے، راہ سے ہٹ جاتا ہوں

گھر ہے نہ کوئی در ہے نہ بستی ہے نہ گاؤں
کچھ سعی و عمل کر سکوں وہ ہاتھ نہ پاؤں
کہتے ہیں کہ دھوپ چھاؤں ہے یہ دنیا
مجھ ایسوں کی قسمت میں کہیں دھوپ نہ چھاؤں

طوفاں سے نکل آؤں یہ ممکن ہی نہیں
دکھ درد سے چھٹ جاؤں یہ ممکن ہی نہیں
خودساختہ الجھنوں کا دلدادہ ہوں
پل بھر بھی اماں پاؤں یہ ممکن ہی نہیں

ذرہ ذرہ قتل گہہِ حرب سہی
ہر سمت سے تقدیر کی اک ضرب سہی
لیکن ہے مزہ پھر بھی جیے جانے کا
دنیا نہ سہی، درد سہی، کرب سہی

وسعت میں اپار ہے بیابانِ درد
پاتال سے بھی نیچے ہے پایانِ درد
صدیاں کٹ جائیں غم گساری کرتے
جب جا کے کہیں ہوتا ہے عرفانِ درد

بیابانِ درد کے سفر میں اگر کہیں سُکھ کا سایہ ہے تو فطرت کی آغوش میں۔ معلوم ہوتا ہے رضا کو اس حقیقت کا شدید احساس ہے، بعض رباعیاں اسی تاثر کا پتہ دیتی ہیں، ان میں کہیں صبح کی کیفیت ہے کہیں شام کی، کہیں موسموں کا بیان ہے اور کہیں اماوس کے اندھیرے یا پونم کی چاندنی کا اور حق بات ہے کہ ہر جگہ فطرت سے ربط کا احساس زندہ ہے:

خاموش نگہ کہ لفظ و معنی کا جہاں
پائل کہ عبودیت کا احساس جواں
نازک سے قدم کہ دھڑکنیں گیتوں کی
اے رقصِ ظہورِ صبح، اے سحرِ رواں

یہ کون کھلے رستے بڑھی آتی ہے
میں نیند میں ہوں اور یہ اٹھلاتی ہے
اتنے میں سحر پائنتی آکر بولی
''بندی ہے آداب بجا لاتی ہے''

رنگین شفق، شوق کو بھڑکاتی ہے
شام آتشِ خنداں سے بھڑی جاتی ہے
ہنستا ہے سماں، کھلتے ہیں تارے ہر سو
روتا ہے کوئی ''رات چڑھی آتی ہے''

پت جھڑ نے جو کوچ ناگہاں بول دیا
پژمردگیِ زیست میں رس گھول دیا
منہ بند تھا مدّت سے اور اب گلشن نے
وہ راگ الاپے ہیں کہ جی کھول دیا

ہر سمت رواں دواں ہے کالا دریا
تاریک مہیب بے محابا دریا
دل کیسا بہا جاتا ہے پستی کی طرف
ہے رات اماوس کی کہ غم کا دریا

ہر سو ہے رواں دواں روپہلا دریا
پُرنور ضیابار مصفا دریا
دل کیسا بہا جاتا ہے خنداں خنداں
یہ رات ہے پونم کی کہ ہنستا دریا

معاشرتی اور سماجی حالات کے بدلنے سے عام انسانی قدروں کی جو تباہی ہوئی ہے اور سیاسی حالات کی تبدیلی سے اردو کا دائرہ جس تیزی سے سکڑنے لگا ہے، ایسے میں کوئی لگن، محنت اور محبت سے معمور نظر آتا ہے تو لگتا ہے گویا اندھیرے میں کوئی چراغ روشن ہوگیا ہو۔ مجھے کالی داس گپتا رضا کا وجود اسی کی مثال معلوم ہوتا ہے۔ حال ہی میں بمبئی کی ایک ملاقات میں انتظار حسین نے اُن سے کہا ''ویسے تو کالی داس میں گپتا بھی زائد ہی ہے مگر رضا آپ کس خوشی میں ہیں۔'' رضا نے جواب میں اپنے نوحوں اور سلاموں کا مجموعہ ''شعورِ غم'' ان کے ہاتھ میں تھما دیا۔ ان کی شاعری کسی عروضی استاد یا عالم کی ذہنی مشق معلوم نہیں ہوتی، وہ ایک ایسے انسان کی آواز ہے جو دلِ دردمند اور ذہنِ رسا رکھتا ہے، اور لفظ و معنی کی شیرازہ بندی سے لطف اور رس کی وحدت پیدا کرسکتا ہے۔ رضا تحقیق میں تحقیق کا اور شاعری میں شاعری کا حق ادا کرتے ہیں۔ امید ہے اردو سے ان کی محبت خود ان کے لیے تو لازم رہے گی ہی، دوسروں کے لیے بھی متعدّی ثابت ہوگی۔

('شعاعِ جاوید'، 1980)

○

ساغر نظامی کی شاعری
مقامی عناصر و روایات

آج سے مدتوں پہلے سروجنی نائیڈو نے ساغر کے بارے میں کہا تھا کہ ساغر کا ریشہ ریشہ ہندستانی ہے۔اس کا تخیل تمام تر مقامی روایات اور مقامی ہندستانی مناظر سے ماخوذ ہے۔ ساغر کی شاعری پر نظر ڈالنے سے اس بیان کی صداقت میں شک نہیں رہتا۔ ان کا خمیر یہاں کی مٹی سے ہے اور اقبال کے لفظوں میں وہ کہہ سکتے ہیں 'خاکِ وطن کا مجھ کو ہر ذرہ دیوتا ہے۔'

انھوں نے ہندوستان کے کھیتوں کھلیانوں، پہاڑوں، گھاٹیوں اور دریاؤں کے گیت گائے ہیں۔ یہاں کے پھولوں، پھلوں، موسموں، آبشاروں اور جھرنوں سے محبت کی ہے۔ ان کی شاعری میں مقامی صبحوں کا نکھار اور شاموں کی رنگینی ہے۔ (منورا، نینی تال کی گھاٹی میں، جمنا، سومنہ وغیرہ وغیرہ) وطن کے قدرتی نظاروں سے ان کی محبت محض ظاہری نہیں، اس کا تعلق ان کی روح کی گہرائیوں اور لاشعور سے ہے۔

'نیا پجاری' کے چند بند ملاحظہ ہوں :

رشی کیش میں کوئی بیٹھا ہوا ہے　　کوئی ہر کی پیڑی کے گن گا رہا ہے
بنارس کی گلیوں میں پھرتا ہے کوئی　　مزاروں پہ جاکر کوئی ناچتا ہے
کلیسا میں ہے محو تثلیث کوئی　　کوئی دیر میں مورتی پوجتا ہے
مگر میرا ذوق پرستش جدا ہے
میں ساغر ہوں اپنے وطن کا پجاری

ساغر کی پرورش، یوپی کے دیہات سومنہ میں ہوئی ہے۔ وہ فطرت کی گود میں پلے بڑھے ہیں۔ وہ پھونس کے جھونپڑوں اور چکی کے ترنم سے متاثر ہوتے ہیں، گھنگرو بجاتی چھن چھناتی برسات اور گرجتے برستے بادلوں کے حسن کو بیان کرتے ہیں۔ جھٹ پٹے کے وقت بیلوں کی گھنٹیوں اور ناقوس کی صداؤں کو سن کر روح میں تازگی اور کشادگی محسوس کرتے ہیں۔ ایسے اشعار میں فطرت کا حسن بولنے لگتا ہے:

وہ سومنہ اور سومنہ کی مست فضائیں وہ کھیت وہ میدان وہ سرشار گھٹائیں
وہ مور کی چیخ اور وہ گھنگھور گھٹائیں وہ معبد فطرت کے پجاری کی صدائیں
کوئل کی وہ کوک اور پپیہے کی وہ پیہو اک جانِ حزیں اس پہ بلاؤں پہ بلائیں
وہ جھونپڑوں سے پھونس کے چکی کا ترنم جھیلوں کے کنارے وہ ٹیٹری کی نوائیں
بیلوں کے وہ غول اور وہ بجتی ہوئی گھنٹی کاندھوں پہ وہ ہل اور کسانوں کی صدائیں
ٹھہرے ہوئے پانی میں وہ چڑیوں کا نہانا چھائے ہوئے کہرے میں وہ ٹھٹری ہوئی گائیں

ساغر کے یہاں کڑکتی دھوپ، تپتے میدانوں، کیکر کی چھدری چھاؤں اور کاجل کی لرزتی لکیر کا ذکر رسمی نہیں۔ ان کی متحرک زندگی کے پیش نظر معلوم ہے کہ وہ دکن کے اطراف و جوانب کے سیاح اور مشاہد بچپن ہی سے بن گئے تھے۔ ان کا بیشتر کلام واقعیت کا رنگ لیے ہوئے ہے۔

ساغر کی نظموں میں جب ہم چاندنی رات میں چمکتے ہوئے ریت کے ذروں، ٹیسو کے پھولوں اور سرس کی کلیوں کے سائے میں پنپتی ہوئی محبت کا ذکر پاتے ہیں تو یوں معلوم ہوتا ہے جیسے کوئی فطرت سے ہم کلام ہے:

وہ چاند وہ گلبار سرس اور وہ ستارے
وہ ریت میں معصوم محبت کے طرارے

(سومنہ)

ان کی نظم 'بادجنوب' کے یہ تین شعر ملاحظہ ہوں:

وہ اپسرا ہے زینتِ فردوسِ آرزو قدرت بھی جس کو دیکھ کے حیراں ہے آجکل

رادھا کے روپ میں ہے کنہیا نظر فروز　　جمنا بہ شکل کاکلِ پیچاں ہے آج کل
یہ مصحف ملیح، یہ لب ہائے نغمہ ریز　　گیتا لبوں پہ آنکھ میں قرآں ہے آج کل

تاج محل اسلامی آرٹ کی عظمت کا ترجمان ہے۔ ساغر کے تخیل نے کبھی اسے سایہ ابر میں، کبھی شب ماہ میں اور کبھی آغوش سحر میں دیکھا ہے اور ہر بار اس سے نیا جمالیاتی تاثر لیا ہے۔ صبح کے دھندلکے میں تاج کی چشم بیدار گویا جھپک گئی ہے، یوں معلوم ہوتا ہے جیسے کوئی ستارہ ٹوٹ کر مجسم ہو گیا ہے یا......

یا صبح کے فرشتے بیٹھے ہیں پر سمیٹے
یا رکھ دیا ہے شب نے پہلو میں صبحِ نو کے
اک پھول چاندنی کا

(تاج آغوش سحر میں)

جن لوگوں نے ساغر کی شاعری کا بغائر نظر مطالعہ کیا ہے، ان کو احساس ہوگا کہ ساغر کے کلام میں حسن و جمال کی روح بولتی ہے۔ وہ شمالی ہند کے گاؤں قصبات سے لے کر دکن اور جنوبی ہندوستان کے اطراف و جوانب میں دشت نوردی کرتے رہے ہیں اور ان کا بیشتر کلام مناظر فطرت سے متعلق ہے۔ 'بادۂ مشرق' ہندوستان کی گنگناتی ہوئی روح کا مرقع ہے۔

ساغر کو مقامی روایات اور دیومالا سے گہری مناسبت ہے۔ انھوں نے ماضی کی حکایات سے مستقبل کے لیے روشنی لینے کی کوشش بھی کی ہے۔ کسی بھی ملک کے اساطیر یا دیومالا اس کے باشندوں کے صدیوں کے تجربوں کا نچوڑ ہوتے ہیں۔ عوامی حافظے کے ان نہاں خانوں میں کئی رازہائے سربستہ پوشیدہ ہوتے ہیں۔ متھالوجی کی بنیاد انسانی فطرت کے حقائق پر ہے۔ اس سے کسی قوم کے ذہن کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ ساغر نے ان قدیم معنی خیز روایات سے اردو شاعری کا رشتہ جوڑنے کا جو کام کیا ہے، خاصا اہم ہے۔ نظیر اکبر آبادی اور حسرت موہانی کی طرح ساغر کو بھی کرشن سے خاص عقیدت ہے۔ اس موضوع پر ان کی کئی نظمیں ہیں :

گوپیوں کی خاک میں سوزِ انتظار ہے　　ہر کنول کے جام میں خونِ صد بہار ہے
کوئلوں کی کوک میں گیت کا مزار ہے　　موسمِ بہار اک دکھ بھری پکار ہے
ہر قدم پہ بادۂ زندگی بہاؤ پھر
اے گوپال جھوم کر بنسری بجاؤ پھر

(سری کرشن)

ساغر گوردھن، گوپیوں، رادھا، کنس، گوکل اور واسدیو کا ذکر بڑے اعتماد سے کرتے ہیں۔ اکثر جگہ تو نظم کی فضا پر محویت کا گمان ہوتا ہے۔

مقامی مزاج کی تشکیل میں بدھ کی تعلیمات کا خاصا عمل دخل ہے۔ اس موضوع پر بھی ساغر نے ایک جامع نظم کہی ہے۔ چند شعر ملاحظہ ہوں:

تیری تعلیمات پر ہندوستاں کو ناز ہے　　ہند کو کیا ناز ہے سارے جہاں کو ناز ہے
طفل مغرب جہل و بے ہوشی میں جب آلودہ تھا　　سارا مشرق تیری تعلیمات سے آسودہ تھا
جاگ خوابِ ناز سے اور امن کا اک گیت گا　　پھر ترا مسکن نشانہ ہے ستم اور ظلم کا
کونا کونا، گوشہ گوشہ ذرہ ذرہ ہے غلام　　اے مرے گوتم! تری آزاد دنیا ہے غلام
کر غلامی سے رہا ہم کو پھر ارماں ہے یہی　　آج ہندوستان میں مفہوم 'نرواں' ہے یہی

رام چندر جی پر ساغر کی متعدد نظمیں ہیں۔ دیوی دیوتاؤں، تیرتھوں، ریت رواجوں وغیرہ سے ساغر جو تاثر لیتے ہیں وہ دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ 'ناگ' پر ان کا گیت 'اے بانبی کے باسی' خاصا مشہور ہے:

آؤ میں تن من میں بسا لوں اے بانبی کے باسی
تن ہے خالی من ہے سونا روح سکون کی پیاسی
آؤ میں تن من میں بسالوں اے بانبی کے باسی

نازک نازک سے یہ پودے ہری ہری یہ گھاس
ننھے ننھے یہ گل بوٹے بھینی بھینی باس
صبح کی گودی میں جاگے اے نیندوں کے ماتے

سینہ تانے پھن پھیلائے کچھ کچھ کنڈلی مارے

اور جو یونہی ہاتھوں میں اٹھالوں

اور جو یونہی ہاتھوں میں اٹھالوں اے بانبی کے باسی

آؤ میں تن من میں بسالوں اے بانبی کے باسی!

ناگ مقامی اساطیر میں ایک اہم رمز ہے جس کے پیچھے تخلیق کی سچائیوں کا راز ہے۔ ناگ کو ہندستانی اساطیر میں اننت (لازوال) کہتے ہیں۔ اسے شیش بھی کہا گیا ہے یعنی کائنات کے لامحدود پانیوں سے پاتال، سورگ اور نرک بنانے کے بعد جو کچھ باقی بچ گیا اسے ناگ کی صورت بخشی گئی۔ کائنات کے یہ تینوں حصے پانی میں ہیں اور ان سب کا بوجھ شیش ناگ کے سر پر ہے۔ اس کا ایک مطلب یہ بھی ہوسکتا ہے کہ حیات کا تصور 'وش' یعنی زہر یا فنا کے بغیر نہیں۔

ناگ کا رمز فقط ہندو روایات میں نہیں بلکہ بدھ مت میں بھی اہمیت رکھتا ہے۔ ناگ کو وشنو اور شو سے جو نسبت ہے وہی بعد کو بدھ کے ساتھ ظاہر کی گئی۔ مچالندا اور بدھ کے مجسمے اس جذبے کے مظہر ہیں۔ مچالندا کو بدھ مت میں وہی درجہ حاصل ہے جو ہندو روایات میں اننت یا شیش کو۔ بدھ کے ایسے مجسمے جن میں مچالندا نے اپنے پھنوں سے بدھ کے سر پر سایہ کر رکھا ہے، عام ہیں۔ ایک بدھ حکایت کے مطابق مچالندا نے بدھ کی اس وقت حفاظت کی تھی جب عرفان حق کے بعد سات دن سات رات متواتر آندھی اور بارش کا تند و تیز طوفان جاری رہا تھا۔

ایک اور حکایت سے بھی بدھ اور ناگ کے رشتہ کا اشارہ ملتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ابتدا میں بدھ کے نظریات عوام کی سمجھ سے بالاتر تھے۔ اس لیے بدھ نے اپنا گیان ناگوں کی ایک جماعت کو تفویض کردیا۔ صدیوں تک سینہ بہ سینہ ناگوں کی کئی پشتوں نے اس گیان کی حفاظت کی۔ حتیٰ کہ ایک عظیم مبلغ کی کوششوں سے بدھ کے نظریات عام ہوئے۔ یہ عظیم مبلغ گپتاؤں کے عہد کا اہم مفکر ناگارجن (ناگ + ارجن = ناگوں کا ارجن) ہے جس سے بدھ مت میں 'مہایان' فرقے کی ابتدا ہوئی۔

ناگ روحانی طاقتوں کی تشخیص ہے۔ ساغر کہتے ہیں:

میری آنکھیں ابدیت دیکھ رہی ہیں تم میں
زہر غم، تریاق محبت دیکھ رہی ہیں تم میں
حسن کی لامحدود جلالت دیکھ رہی ہیں تم میں
اور اپنی تصویر کی صورت دیکھ رہی ہیں تم میں

ٹھہرو اک تصویر بنالوں

ٹھہرو اک تصویر بنالوں اے بانبی کے باسی
آؤ میں تن من میں بسالوں اے بانبی کے باسی!

ساغر نے اپنے گیت میں ناگ کی جس 'ابدیت' کا ذکر کیا ہے، اس بارے میں ایک حکایت کرشن اور کالی ناگ سے منسوب ہے۔ یہ حکایت کرشن کے بچپن سے تعلق رکھتی ہے جب وہ برندابن میں اپنے ہم جولیوں کے ساتھ جمنا کنارے گائیں چرایا کرتے تھے۔ قریب ہی جمنا میں ایک مہیب سانپ 'کالی' کی رہائش تھی۔ یہ سانپ اس قدر زہریلا تھا کہ ساری جمنا کا پانی اس کی پھنکار سے زہرآلود ہوگیا تھا۔ انسان یا حیوان کوئی بھی اس پانی سے پیاس نہیں بجھا سکتا تھا۔ کرشن کالی کو زیر کرنے کے لیے ایک دن جمنا میں کود گئے۔ کالی کو شکست ہوئی اور وہ جمنا چھوڑ کے سمندر میں چلا گیا۔ غور طلب ہے کہ 'کالی' کو ہلاک نہیں کیا جاتا بلکہ اسے جمنا چھوڑ دینے پر مجبور کیا جاتا ہے۔ یہاں زندگی کی منفی قوتوں کے وجود کو تسلیم کیا گیا ہے۔ انھیں ختم نہیں کیا گیا بلکہ قابو میں رکھنے کا اشارہ ہے۔ منفی قوتیں بھی تخلیق کا ایک رخ ہیں۔ زندگی کے ارتقا میں ان کی بھی اہمیت ہے۔ کرشن کی ذات علامتی طور پر وشنو کی منفی اور مثبت قوتوں کے درمیان توازن قائم رکھنے کا فریضہ انجام دیتی نظر آتی ہے۔

ناگ کی ذات میں خدائے مطلق کی منفی صفات کی تشخیص کی گئی ہے۔ منفی اور مثبت میں تضاد ہے۔ اس تضاد کا منبع واحد مطلق کی ذات ہے۔ اس ذات میں سب اختلافات کی سمائی ہے کیونکہ ذات تضادات سے ورالورا ہے۔ پانی ہو یا سورج، گرڑ

ہو یا ناگ، کرشن ہو یا کالی، خالق کل کی صفات کے مختلف پہلو ہیں۔ وہ تعمیر بھی ہے اور تخریب بھی اور دونوں سے بلند و ماورا بھی۔ کائنات صفاتِ خداوندی کی جلوہ گاہ ہے۔ منفی اور مثبت قوتوں کے عمل و ردعمل سے زندگی کا ارتقا ہوتا ہے۔ جیسے مثبت صفات، ازلی و ابدی ہیں، ویسے منفی صفات، جن کی تشخیص ناگ سے کی گئی ہے، وہ بھی ازلی اور ابدی ہیں۔ ساغر نے ناگ کی جس 'ابدیت' کا ذکر کیا ہے وہ کائنات کے اسی رمز کا اشارہ ہے۔

ناگ کو جو تعلق وشنو یا بدھ سے ہے، وہی شنکر اور کالی سے بھی ہے۔ ساغر نے اس کا ذکر بھی اپنے گیت میں کیا ہے، اور اس سے نظم میں گریز ہوتا ہے:

موت کی گردن کی اے ہیکل، اے شنکر کے جوش
بربادی کے زہری کنگن، اے کالی کے جھانجھن
میں نے مانا زہر ہے تم میں، بس کی تم ہو مینا
لیکن میں نے سیکھا ہے، 'زہراب مقدر' پینا
ساقی کیا تم کو بھی بنالوں؟ ساقی کیا تم کو بھی بنالوں اے بانبی کے باسی
آؤ میں تن من میں بسالوں اے بانبی کے باسی

شنکر اور کالی بھی خدا کی منفی اور مثبت قوتوں کے مظہر ہیں۔ شکتی مت میں ان دونوں کو جو اہمیت حاصل ہے وہ محتاج بیان نہیں۔

ساغر کی شاعری کا لب و لہجہ رومانی ہے۔ زندگی کے متعلق ان کا تمام طرز عمل حسن و جمال کی رنگینیوں میں ڈوبا ہوا ہے۔ جلوہ محبوب کا سیال تصور بھی ان کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ ان کے تخیل کا رہنما عشق ہے۔ نظریۂ جمال میں بھی ساغر مقامی فضاؤں سے گہرے طور پر متاثر ہیں۔ فارسی شعرا کی تقلید میں وہ محبوب کے دہن کو حرفِ معدوم اور کمر کو بال کی باریکی سے تشبیہ نہیں دیتے۔ یہاں بھی وہ اپنا مواد مقامی ماحول سے لیتے ہیں جس سے ان کے یہاں واقعیت اور اصلیت کا رنگ ابھرتا ہے۔ ان کا محبوب نوخطِ کج کلاہ نہیں۔ ساغر اردو کے ان معدودے چند شعرا

میں ہیں جنھوں نے غزل میں مونث ضمیر کے استعمال کو مستحسن ٹھہرایا ہے۔ ان کا بیان ہے ''میں نے غزلوں میں تانیثی ضمیر کا استعمال جائز رکھا ہے۔ اصل میں عورت ہی غزل کا موضوع ہے۔''

اشاروں اشاروں میں کیا کہہ گئیں وہ
نگاہوں نگاہوں میں کیا ہوگئے ہم

ساغر سے پہلے بھی اردو شاعری میں عورت کا ذکر ملتا ہے۔ قدریں وہی ہیں ان کو پیش کرنے کے انداز مختلف ہیں۔ ابتدائی غزل میں عورت کی جھلک ملتی ہے۔ لکھنوی شعرا تک پہنچتے پہنچتے یہ تصور کچھ کچھ رکاکت کا شکار ہوجاتا ہے۔ البتہ بعض مثنویوں میں عورت کا بلند کردار بھی ملتا ہے۔ مرثیوں میں عورت، ماں، بہن، بیوی، بیٹی، تمام جہات کے ساتھ سامنے آتی ہے۔ موجودہ دور کی شاعری میں متعدد شعرا کے یہاں عورت محبوبہ کے روپ میں ہے۔ ساغر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اردو شاعری کو اس عورت سے روشناس کرایا ہے جس کی سرشت یہاں کی مٹی سے ہے۔ اس کے ماتھے پر 'ٹیکہ کا ستارہ' ہے اور جوڑے میں 'بیلے کی مالا' ہیں۔ ساغر کی محبوبہ انسانی جذبات اور احساسات کا مرقع ہے وہ زفرق تا بہ قدم یہاں کے ماحول کا عکس ہے، اس کے حسن و جمال اور غمزہ و کرشمہ و ادا سے اس کی مقامیت ترادش کرتی ہے۔ وہ روپ میں من موہنی بہروپ میں جگ موہنی ہے اور سندرتا میں کنول کا پھول ہے۔ اس کے نین مدھ ماتے ہیں اور پلکیں بھونرے ہیں۔ اس کی نظریں ارجن کے بان اور آواز کرشن کی بنسری ہے۔ سج دھج کر یہ جب سامنے آتی ہے تو صراحی در بغل اور جام بکف نہیں بلکہ یوں:

ماتھے پر سیندوری ٹیکا رنگیں و نورانی
آئی وہ پنگھٹ کی رانی وہ پنگھٹ کی رانی
دنیا ہے متوالی جس کی اور فطرت دیوانی
سورج ہے آکاش میں جس کی ضو سے پانی پانی

چھم چھم اس کے بچھوے بولیں جیسے چھلکے پانی
آئی وہ پنگھٹ کی دیوی
کانوں میں بیلے کے جھمکے آنکھیں مے کے کٹورے
گورے رخ پر تل ہیں یا ہیں پھاگن کے دو بھونرے
کومل کومل اس کی کلائی جیسے کمل کے ڈنٹھل
نورِ سحر مستی میں اٹھائے جس کا بھیگا آنچل
سر پہ اک پیتل کی گاگر زہرہ کو شرمائے
شوقِ پابوسی میں جس سے پانی چھلکا جائے
پریم کا ساگر بوندیں بن کر جھوما اُمڈا آئے
سر سے برسے اور سینے کے درپن کو چمکائے

(پنگھٹ کی رانی)

'پجارن' اور 'بھکارن' بھی اسی نوعیت کی نظمیں ہیں۔ ملاحظہ ہو:

گردن میں تلسی کی مالا — دل میں اک خاموش شوالہ
پھولوں کی اک ہاتھ میں تھالی — موہن مدھ ماتی متوالی
نیچی نظریں ترچھی چتون — مست پجاری ہر کی جوگن
چال ہے مستانہ متوالی — اور کمر پھولوں کی ڈالی
نور کے تڑکے گھاٹ پہ آکر — گنگا کا سمان بڑھا کر
پھر لے کر خوشبوئیں ساری — چندن جل اور دوب سپاری
اے مندر میں آنے والی — پریم کے پھول چڑھانے والی
اے دیوی کا روپ پجارن — تیرا روپ انوپ پجارن

(پجارن)

ساغر کی شاعری معنی ہی کے اعتبار سے نہیں، ہیئت کے اعتبار سے بھی مقامی روح کی مظہر ہے۔ ساغر نے جذبات کے بیان کے لیے جس زبان کا انتخاب کیا، وہ

ارضی مزاج کی ترجمان ہے۔ وہ فارسی الفاظ اور فارسی ترکیبیں استعمال کرتے ہیں لیکن کہیں اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا۔ پراکرتوں کے نرم و شیریں الفاظ کو اردو میں پھر سے رواج دینے میں فراق کے ساتھ ساتھ ساغر کا بھی حصہ ہے۔ ان کے یہاں دیسی لفظ نگینوں کی طرح جڑے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ساغر کا اسلوبِ بیان شگفتہ اور رنگین ہے۔ اس کی دلکشی کا راز یہ ہے کہ ساغر نے لوک گیتوں کے اوزان کو رائج کرنے کی شعوری کوشش کی ہے۔ نئی بحریں ایجاد کی ہیں اور ایسی زبان کا انتخاب کیا ہے جو ادبی سطح کو برقرار رکھتے ہوئے عوام کی بول چال سے قریب ہے:

بجھا ہوا سا دیپک ہوں میں بجھا ہوا سا دیپک
کجرائے ڈیوٹ پر دھرا ہوں یوں کٹیا میں ہائے
جیسے کوئل سیس نوا کر امبوا پر سو جائے
جیسے شاما گاتے گاتے کہرے میں کھو جائے
راگ چتا میں جیسے دیپک آپ بھسم ہو جائے
برف میں جیسے آنکھ کسی کنواری کی پتھرا جائے
بجھا ہوا سا دیپک ہوں میں بجھا ہوا سا دیپک

(بجھا ہوا دیپک)

گیتوں میں دیسی الفاظ کے استعمال کے سلسلے میں عظمت اللہ خاں کا ذکر ناگزیر ہے۔ ساغر نے ایک جگہ لکھا ہے۔ ''گیتوں کی زبان ہماری ملی جلی بولی کا نمونہ پیش کرتی ہے۔ اس تجربہ سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اگر ہم پرانے اور نئے اجنبی عناصر سے بچ کر عوامی ادب کی تخلیق آسان زبان میں کرنا چاہیں تو کر سکتے ہیں۔''

ساغر کی شاعری کا ایک گراں قدر حصہ گیتوں کی شکل میں ہے۔ ان میں جو درد و سوز ہے وہ اردو کے کم گیتوں میں ملے گا:

میرے من سے پریم جو پھوٹا تم مجھ سے کیوں روٹھے
چندرماں آکاش سے پھوٹا دھرتی سے گل بوٹے

تاک جھانک کی دھن میں سورج چمکا تارے ٹوٹے
رات ملن کے کارن دن سے سانجھ کی نگری چھوٹے
پریم کی اک چنگاری پریتم انگ انگ سے پھوٹے
تم مجھ سے کیوں روٹھے

(پریم جھرنا)

ان کے ایک گیت 'دھنک' میں برسات عیش و مستی کا ہنگامہ ساتھ لاتی ہے۔ دھنک اور برسات لازم و ملزوم ہیں۔ ملاحظہ ہو شاعر کے تخیل نے کیا کیا گل کاریاں کی ہیں۔ بادل قوس قزح سے رنگوں کی چلمن بن گئے ہیں۔ کوئی متوالی راج کماری ہے جو ان سے جھانک رہی ہے یا کوئی دوشیزہ ہے جو اپنا آنچل ہوا میں پھیلائے ہوئے ہے، یا یہ خوشحالی کی دیوی لکشمی ہے جس کی ساڑھی فضا میں لہرا رہی ہے، یا یہ برسات کا دیوتا اندر ہے جو بازیٔ رنگ میں مشغول ہے:

کرنوں کے چھونے سے بدری بنی رنگ کی کیاری
بدری کی چلمن سے جھانکی رنگوں کی متواری
جوبن پر ہے رنگ راج کی رنگیں راج کماری
چُندری اپنی اڑا رہی ہے برکھا رُت کی کنواری!
اندر دیوتا چھوڑ رہے ہیں رہ رہ کر پچکاری
یا کرکے اشنان لکشمی سکھا رہی ہے ساری

ساغر نے نظموں، غزلوں اور گیتوں کے علاوہ رباعیاں بھی کہی ہیں۔ رباعی میں عام طور پر حکیمانہ رموز و نکات یا خمریات کا حق ادا کیا جاتا ہے۔ رباعی کی جملہ شرائط کو پورا کرتے ہوئے ساغر نے اپنے انداز کی رباعیاں کہی ہیں:

رس کی گاگر چھلک نہ جائے سنبھلو سنبھلو آنچل ڈھلک نہ جائے سنبھلو
سنبھلو سنبھلو کمر نہ بل کھا جائے یہ قوس و قزح لچک نہ جائے سنبھلو

ساغر نے ایک برق وش ہندستانی دوشیزہ کی تصویر کھینچی ہے جو بظاہر جل کی

گاگر اٹھائے جارہی ہے لیکن دراصل 'رس کی گاگر' استعارہ ہے حسن و شباب کا۔ 'رس' کا لفظ مقامی احساس کے اعتبار سے ساتوک (لطیف ترین) جذبات کا مظہر ہے۔ 'گاگر' کے پیکر سے حسن کا جو تصور ابھرتا ہے کسی اور لفظ سے ممکن نہ تھا۔ یہاں اس کے دو پہلو ہیں۔ 'چھلک نہ جائے سنبھلو' سے اشارہ ہے کہ 'گاگر' رس سے لبالب بھری ہوئی ہے، اور گاگر میں جس رس کی سمائی ہوگی اس کی فراوانی میں کیا شبہ؟ دوسرے یہ کہ گاگر سے بھرے پُرے پیکرِ حسن کا تصور سامنے آتا ہے۔ ہندستانی مصوری اور بت تراشی دونوں سے پتہ چلتا ہے کہ ہندوستانی ذہن و تخیل عورت کو مست شباب کے طور پر پیش کرتا ہے۔ اجنتا کی نسوانی شکلیں حسن کے اعتبار سے پورے چاند کی طرح اور جوانی کے اعتبار سے پورے پھول کی طرح ہیں۔ سنسکرت شاعری اس لحاظ سے فارسی سے الگ ہے کہ سنسکرت شعرا فارسی شاعروں کی طرح کمسن حسن کی تعریف نہیں کرتے۔ وہ مست شباب بھرپور حسن کو پیش کرتے ہیں جو چودھویں کے چاند کی مثال ہے۔

ساغر کی شاعری زمینی روح میں رچی بسی ہوئی ہے۔ اس اعتبار سے 'بادۂ مشرق' گویا اردو شاعری کے مقامی حسن کی دستاویز ہے۔ نہ صرف یہ کہ ساغر مقامی فضاؤں، کھیت کھلیان، دھرتی آکاش اور کوہساروں کی تصویرکشی کرتے ہیں، یہ بات تو بعض دوسروں کے یہاں بھی مل جائے گی، ساغر درحقیقت ہندوستان کی بولتی گاتی گنگناتی اور رقص کرتی روح کے شاعر ہیں۔ ساغر نے شعوری طور پر مقامی ذہنی افتاد اور ملکی روح سے ہم کلامی کی جو سعی کی ہے اس سے ان کا ایوان شعر حسن و جمال کے مرقعوں کا لازوال مظہر بن گیا ہے۔ (تحریر 1955)

(ساغر نظامی: فن اور شخصیت، مرتبہ ضامن علی خاں، نئی دہلی، 1985)

محمد عثمان نقشبندی: قطعات و رباعیات

محمد عثمان عارف نقشبندی راجستھان کے جس خاندان سے تعلق رکھتے ہیں، اس میں شعر و شاعری اور تصوف نسل در نسل ورثے میں چلے آتے ہیں۔ ان کے والد بزرگ وار علامہ محمد عبداللہ بیدل بیکانیری ہندوستان کے مشہور شاعروں میں سے تھے، وہ انگریزی، فارسی اور اردو کے عالم اور شاعری میں بیخود دہلوی کے تلامذۂ رشید میں سے تھے۔ بیکانیر میں ڈسٹرکٹ اور سیشن جج کے عہدوں پر فائز رہے اور علم و فضل کی بنا پر ان کا شمار راجستھان کی ممتاز اور برگزیدہ شخصیات میں ہوتا ہے۔ محمد عثمان عارف صاحب (پ 5 اپریل 1923) کی تعلیم اگرچہ بیکانیر، آگرہ یونیورسٹی اور علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں ہوئی، لیکن ان کی تربیت کا اولین نقش ان کے عالم و فاضل والد بزرگوار کے ہاتھوں اٹھا اور شاعری، تصوف اور علمی لگن شروع سے مزاج کا حصہ بن گئی۔ وہ 1970 سے راجیہ سبھا کے رکن رہے ہیں۔ علاوہ قومی و سیاسی خدمات کے جس کی تفصیل سب کے سامنے ہے، اردو زبان کی ترویج اور ترقی کے کاموں میں بھی عثمان عارف صاحب ہمیشہ پیش پیش رہے۔ اب تک ان کی شاعری کے کئی مجموعے منظرِ عام پر آچکے ہیں۔ قومی اور وطنی شاعری کا مجموعہ 'نذرِ وطن' 1976 میں شائع ہوا۔ حمد و نعت و منقبت کا مجموعہ 'عقیدت کے پھول' 1980 میں منظرِ عام پر آیا، جس کی رسم اجرا چودھویں صدی ہجری کے بین الاقوامی سمینار منعقدہ وگیان بھون نئی دہلی میں وزیراعظم محترمہ اندرا گاندھی نے ادا فرمائی۔ غزلوں کا دیوان 'قلم کی کاشت' 1981 میں شائع ہوا۔ محمد عثمان عارف صاحب کی نعتیہ شاعری پر نقد و تبصرہ کرتے ہوئے

جناب محمد ہدایت اللہ نائب صدر جمہوریۂ ہند نے صحیح فرمایا ہے:

> ''عارف صاحب نقشبندی سلسلۂ طریقت سے وابستہ ہیں، اس لیے تصوف کی اعلیٰ قدریں جو انسانی ذہن میں سوز و گداز، رقّت اور انسان دوستی کے پرخلوص جذبات پیش کرتی ہیں، ان کے نعتیہ کلام میں موجود ہیں، نفسیاتی گیرائی اور گہرائی، اُمنگوں اور تمناؤں کا ادراک انھیں نعت گوئی کی بدولت حاصل ہوا ہے۔ اس لیے اُن کے نعتیہ کلام میں ایک والہانہ کیفیت، ایک نیا آہنگ، ایک دلکش لے، ایک نئی تڑپ، اور ایک نئی فضا کا احساس پایا جاتا ہے، اور یقیناً یہ چیز اُن کی انفرادیت کو ممیز و ممتاز کرتی ہے۔''

عثمان عارف کو زبان و بیان پر قدرت کامل حاصل ہے۔ زندگی کے گوناگوں تجربات اور مختلف اصناف میں طبع آزمائی کے باعث اُن کے اظہار میں ایک خاص طرح کی صفائی اور سلاست آگئی ہے۔ اُن کی غزل میں عشقیہ، حکیمانہ، متصوفانہ، وطنی، سیاسی ہر طرح کے اشعار ہیں جن میں لطفِ بیان بھی ہے اور جدت ادا بھی۔ کلاسکی روایت کے فیضان کے باعث ان کے یہاں ایسی شائستگی، سلیقہ مندی، رکھ رکھاؤ اور رچاؤ ہے جو اساتذہ کی یاد دلاتا ہے۔ ان کا دل قوم کی خدمت اور وطن کی محبت سے سرشار ہے۔ جگہ جگہ ان جذبات کا اظہار تغزل کے آداب کے ساتھ ہوا ہے۔ وہ زندگی کو اس کے آلام و مصائب کے ساتھ قبول کرتے ہیں۔ اور اس میں امید کا کوئی نہ کوئی پہلو ڈھونڈ نکالتے ہیں۔ انھیں باری تعالیٰ کی قدرتِ کاملہ پر یقین ہے جو انھیں شدائد کو جھیلنے کا حوصلہ دیتی ہے، اور عزم و استقلال کی مضبوطی عطا کرتی ہے۔ اس طرح موضوعی لَے مذہبیت یا روحانیت کی ہو، قومی و سماجی خدمت کی یا عشق و محبت کی، وہ بے محابا اظہار خیال کرتے ہیں، اور زندگی کے تقاضوں، کلفتوں، مسرتوں اور نعمتوں سب کو جوں کا توں قبول کرتے ہیں۔ اور بظاہر اپنی کاوش پر مطمئن نظر آتے ہیں۔ ان کی شاعری دردِ زیست اور کسب نشاط کی شاعری ہے۔ ان کا ایمان ہے کہ جب نظر سرمایۂ جان ہے اور تبسم راحتِ دل ہے تو سکونِ زندگی کو کون

فتنہ سامان کہہ سکتا ہے۔ عشقیہ شاعری کی وہ روایت جس کا سرچشمہ داغ ہیں اور جو بیخود و بیدل بیکانیری کے واسطے سے ان تک پہنچی ہے، کئی نئی کیفیتوں کو راہ دیتی ہے اور لطف و انبساط کا سامان فراہم کرتی ہے۔

زیرنظر کتاب 'نور زندگی' جو عثمان عارف صاحب کی شاعری کا چوتھا مجموعہ ہے، رباعیات اور قطعات پر مشتمل ہے۔ شروع میں 29 رباعیاں ہیں۔ اس کے بعد تمام مجموعہ قطعات پر مشتمل ہے۔ عثمان عارف نے شعر کی وادی میں اپنا راستہ خاصی لگن اور ریاضت سے طے کیا ہے۔ وکالت سے سیاست تک ان کی زندگی جن پرپیچ راہوں سے گزری ہوگی، ان سب کی جھلک ان کی شاعری کے آئینے میں دیکھی جاسکتی ہے۔ زندگی کا نشیب و فراز، بھید بھاؤ، ظلم و تشدد، نفرت و محبت، سب کو انھوں نے دیکھا ہے، اور جھیلا ہے۔ ہندوستان کی مٹی اور یہاں کے ذرّے ذرّے سے گہری وابستگی ان کے وجود کا حصہ ہے۔ وطن اور اہل وطن سے محبت اُن کی شاعری کا بنیادی مسئلہ ہے، وہ سچے ہندستانی ہیں اور سچے مسلمان۔ اعلیٰ اسلامی قدریں اور تصوف کی راہ سے ان کے یہاں زندگی سے محبت اور انسان کی خدمت کی جو تصویر ملتی ہے، اس میں ایسی وسعت اور کشادگی ہے کہ وسیع المشربی، رواداری، قومی ہم آہنگی اور جمہوری نظام کی تعمیر میں اس سے واضح مدد مل سکتی ہے۔ قطع نظر دوسرے فیوض و برکات کے اسلامی تصوف کا ایک اثر یہ بھی ہے کہ اس کے وسیلے سے وحدانیت اور باطنیت کی روشنی اس طرح عام ہوئی کہ اونچ نیچ، مذہب، فرقے، ذات برادری، اس نوع کی تمام دیواریں بے معنی ہوگئیں۔ خودغرضیوں، منافقتوں اور ریاکارانہ ظاہرداریوں کا پردہ چاک ہوا اور دلوں کی محبت کے دروازے وا ہوئے۔ محبت کا یہ چشمۂ شیریں اب تک تازہ ہے اور جب تک اہلِ دل زندگی کی پیچیدگیوں سے نبردآزما ہوتے رہیں گے اس کی تازگی اور حلاوت میں فرق نہیں آئے گا۔ عارف نقشبندی نے زندگی کو انسان ہی کی میزان میں تولا ہے اور وہ اسے ایسے رخ سے دیکھتے ہیں کہ اس کے سوز و ساز اور سرور و نشاط کی سب کیفیتیں سامنے آجاتی ہیں۔

اگر چہ وہ زندگی کے نور و نکہت اور جمال و رعنائی کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ اور اس کے ایک ایک لمحے سے فیضیاب ہونے کے لیے بے قرار نظر آتے ہیں۔ وہ ان لوگوں میں ہیں جو زندگی کو موت سے بڑی سچائی سمجھتے ہیں۔ ایک جگہ کہا ہے کہ موت ہمیشہ حادثہ، سانحہ، بلا، آفت اور پردوں میں آئی ہے اور زندگی کے مقابلے میں مردانہ وار آنے کی ہمت موت میں نہیں۔ وہ ان لوگوں میں ہیں جو اس بات کا یقین رکھتے ہیں کہ موت کو بھی بالآخر فنا ہونا ہے۔ اور اس کے بعد پھر، وہی زندگی ہے، جینا ہے۔ اس کا اظہار کئی قطعات میں کیا ہے کہ موت آخر میں منہ کی کھائے گی اور موت کے بعد بھی زندگی جاری رہے گی۔ پھر یہ بھی کہ کوئی موت سے آنکھ پھیر لے تو بھلے پھیر لے، زندگی سے نظریں چرانا آسان نہیں۔ اور تو اور وہ وجودِ حقیقت کو بالذات قرار نہیں دیتے بلکہ یہ کہ حقیقت کا وجود بھی زندگی کے دم سے ہے اور اگر زندگی نہیں تو حقیقت اور عدم برابر ہیں۔ ایک جگہ عروسِ جہاں کی تعریف کرتے ہوئے کہا ہے کہ یہ دنیا عجیب جگہ ہے کہ قدرت نے لالۂ و گل سے اس کی سیج سجائی ہے اور چاند ستاروں سے اس کی مانگ بھری ہے۔ موت ظلمت کدہ ہے اور زندگی حسین پری خانہ۔ انسان کو ویرانہ سے ہٹ کر پری خانہ کی طرف توجہ کرنی چاہیے۔ اس میں شک نہیں کہ حسن میں اَن گنت رنگ اور ادائیں ہیں۔ اور بزم عالم کی زیب و زینت کو ہوش میں آکر دیکھنا چاہیے۔ زندگی کو انھوں نے ہر جگہ رقصاں و پاکوباں دکھایا ہے۔ گویا ماہ و انجم کی بزم رنگین میں ساز پر کسی نے سرگم چھیڑ دی ہو، زیرِ نظر قطعات میں یہ موضوع بار بار ابھرا ہے کہ زندگی موت کا سفر سہی موت زندگی کا پروانہ ہے۔ رنج و الم کا مقابلہ کرنا مشکل ہے مرنا آسان ہے۔ جینے والے سے کہا ہے کہ اگر زندہ رہنا ہے تو، زندہ رہنے میں پسینہ آئے گا:

کیف، نشہ، سرور اور نشاط سوز ہے ساز ہے ترنم ہے
زندگی کی ہزار شکلیں ہیں کبھی ساحل کبھی تلاطم ہے

نور و نکہت جمال و رعنائی حسن کا شاہکار ہے دنیا
باوجود ہزار رنج و الم کیسی باغ و بہار ہے دنیا

موت سے مل گلے تو ہنس ہنس کر دو گھڑی کو یہ زہر پینا ہے
موت کو بھی فنا ہے آخر میں پھر وہی زندگی ہے جینا ہے

کچھ بھی ہو جائے جو حقیقت ہے دب کے بھی سامنے وہ آئے گی
موت کے بعد زندگی پھر ہے موت آخر میں منہ کی کھائے گی

عظمتِ زندگی سے واقف ہیں دل کی دنیا مٹا نہیں سکتے
موت سے آنکھ پھیر لیتے ہیں زندگی سے نظر چرا نہیں سکتے

کتنا قدرت کا پیار ہے تجھ پر لالہ و گل کی تجھ کو سیج ملی
کیسی دلکش ہے تو عروسِ جہاں چاند تاروں سے تیری مانگ بھری

کیا کرے گا گلے لگا کے اُسے موت ظلمت کدہ ہے ویرانہ
ہو سکے تو ادھر توجہ کر زندگی ہے حسیں پری خانہ

زندگی کے نگار خانوں میں جمگھٹا ہے پری جمالوں کا
بجلیاں کوندتی ہیں چار طرف حوصلہ دیکھ جینے والوں کا

اختلاطِ حیات و مرگ سمجھ ایک عنواں ہے ایک افسانہ
زندگی موت کا سفر ہے اگر موت ہے زندگی کا پروانہ

زندگی پر موت کی یلغار ہے رنج و غم سے جی بہت گھبرائے گا
جینے والے زندہ رہنا ہے اگر زندہ رہنے میں پسینہ آئے گا

عثمان عارف کی شاعری میں مرکزیت، زندگی کے نشاط انگیز پہلو اور انسان کی عمل آفرینی سے پیدا ہوتی ہے۔ اگرچہ انھیں اس کا خوف بھی ہے کہ اس وقت زندگی سیلاب کی زد میں ہے اور طوفان بلاخیز موجزن ہے۔ جن رہنماؤں کو انسان کی کشتی کے تیرانے پر ناز ہے وہ انھیں خبردار کرتے ہیں۔ کشتی تیر رہی ہے تو کیا انسان تو ڈوب رہا ہے۔ وہ اس آدمیت پر اصرار کرتے ہیں جو سچے پیار سے عبارت ہے۔ دردمندی آبروئے حیات ہے، دل میں درد اور آنکھ میں آنسو نہیں تو سمجھیے کہ انسانیت سے سچا رشتہ ہے ہی نہیں۔ ایسا انسان خود اپنے نشیمن کے لیے برق ہے۔ اُس کی یہ آہ و فریاد غلط ہے کہ اسے صیاد برباد کرتا ہے، وہ تو خود اپنا صیاد ہے۔ عثمان عارف کا نقطۂ نظر تعمیری ہے۔ انھوں نے جگہ جگہ ہم وطنوں کو ابھارا ہے اور عزم و ہمت سے کام لینے پر اصرار کیا ہے۔ وہ چاہتے ہیں کہ زندگی کی راہ پیار کی شمع کے اجالے سے طے کی جائے۔ وہم، اندیشے اور مایوسی کی تاریکی کو چھٹنا چاہیے۔ وہ قومیں کبھی ترقی نہیں کرتیں جن کو اپنے اوپر اعتماد نہیں ہوتا۔ جن لوگوں کو جینے کا سلیقہ آتا ہے، اُن کے لیے بزم دنیا باغِ جنت ہے۔ مرنے کے لیے تو ہر شخص جیتا ہے لیکن جو مر کے جیتا ہے اصل ہمت اس کی ہے۔ سچی شگفتگی خاطر وہی ہے جو فصل خزاں میں بھی بہار دکھاتی ہے۔ ضمیر کی آواز کا امتحان اسی وقت ہوتا ہے جب نفرتوں کا شور بڑھ جاتا ہے۔ باغِ عالم میں بھلائی کی شاخ کے سرسبز ہونے کا ایک وسیلہ یہ ہوسکتا ہے کہ بدی کے بدلے میں نیکی کی خُو ایسی عام ہوجائے کہ بُرائی کی جڑ جاتی رہے۔ کشتی کے پار لگانے میں موجوں کا بھی کردار ہے اور ناخدا کا بھی، لیکن اصل چیز اپنی ہمت ہے، وہ نہ ہو تو کچھ بھی نہیں۔ دشوار راہیں بھی آسان تبھی ہوتی ہیں جب چراغِ یقین آب و

تاب سے روشن ہو۔ اہل ہمت چونکہ اپنی منزل آپ ہوتے ہیں، اس لیے ان کی گمرہی کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ عثمان عارف ناصح مشفق نہیں۔ ہمراہیوں اور ہم وطنوں کو وہ جس طرح بیدار کرنا چاہتے ہیں اور زندگی کو انھوں نے جس طرح دیکھا، سمجھا اور برتا ہے، اُسے شعری پیمانے میں بیان کردیتے ہیں:

ہے اصل حقیقت سے تو مہجور ابھی   تاریک ہے دل آنکھ ہے بے نور ابھی
اے چاند کی دنیا میں پہنچنے والے   انسان کی منزل ہے بہت دور ابھی

طوفان تو اٹھتا ہی چلا جاتا ہے   سیلاب تو امڈا ہی چلا جاتا ہے
انسان کی کشتی کو ترانے والو   انسان تو ڈوبا ہی چلا جاتا ہے

ملتی ہے کہیں یوں بھی عارف منزل   اس راہ میں درکار ہے عزم کامل
افلاک کی سرحدوں کو چھونا آسان   منزل پہ محبت کی پہنچنا مشکل

وہم، اندیشہ، اور مایوسی   کبھی پھولے پھلے ہوں یاد نہیں
کچھ ترقی وہ کر نہیں سکتا   جس کو اپنے پہ اعتماد نہیں

زیست راحت میں کب نکھرتی ہے   رنج و غم سے ڈرا نہیں کرتے
زندگی حادثوں سے بنتی ہے   غم کے مارے مرا نہیں کرتے

دھندلے، بے نور، نقش ہستی میں   کتنی خوشیوں کے رنگ بھرتی ہے
اک نظر پیار کی خدا جانے   کتنے زخموں کو پھول کرتی ہے

ہم نے اے دوست باغ عالم میں   شاخ دیکھی ہری بھلائی کی

کرکے نیکی بدی کے بدلے میں　　کردے معدوم جڑ بُرائی کی

سہل ہوجائے گی رہِ دشوار　　گام زن ہو قدم بڑھا تو سہی
نور ہی نور ہوگا منزل تک　　تو چراغِ یقیں جلا تو سہی

مشکلیں حوصلے بڑھاتی ہیں　　اہلِ ہمت کو بے کسی کیسی
اپنی منزل ہیں آپ ہم عارف　　چلنے والوں کو گمرہی کیسی

زندگی کے رموز و نکات کو بیان کرنے میں انھوں نے اپنے تخلص کا حق ادا کیا ہے۔ ان کا دل ترانۂ توحید سے لبریز ہے۔ انھیں باری تعالیٰ کی برکتوں اور رحمتوں پر ناز ہے۔ عقیدت و محبت کے یہ پھول کہیں کہیں 'نورِ زندگی' میں بھی کھل اٹھے ہیں:

ممکن ہی نہیں کام قرینے کے بغیر　　چڑھ سکتے نہیں بام پہ زینے کے بغیر
مذہب نہ رہے اور خدا تک پہنچیں　　لازم ہے کہ ڈوبیں گے سفینے کے بغیر

ایٹم سے قیامت کی تباہی دیکھی　　دریاؤں میں یہ آگ لگا دیتا ہے
ذرّے میں تمھیں کہتے ہو یہ ہے قدرت　　پھر قادرِ مطلق کا تو کیا کہنا ہے

عثمان عارف کی شاعری کے عارفانہ اور حکیمانہ پہلو کی طرف جو اشارہ کیا گیا ہے اس سے یہ مراد نہیں لینی چاہیے کہ عاشقانہ رنگ سے وہ امتیاز برتتے ہیں۔ پہلے وضاحت کی جاچکی ہے کہ 'قلم کی کاشت' کی زیادہ تر غزلیں عاشقانہ کیفیتوں کا پتہ دیتی ہیں۔ یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ شباب کی رنگین وادی میں انھوں نے اپنی راہ بے تعلقی اور بے نیازی سے طے کی ہے۔ چند مثالوں سے یہ راز کھل جائے گا کہ عارف اس وادی کے بھی رمز آشنا ہیں۔ ذیل کے اشعار میں جس سازِ ہستی کو چھیڑنے اور

نغمۂ جاں نواز پیدا کرنے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے، وہ کسی ایسے شگفتہ گلاب یا مستِ شباب سے عبارت ہے جسے دیکھ کے نظریں کیف و مستی میں ڈوب جاتی ہیں :

تارے حیا سے ڈوب گئے دیکھ کر تیرا حسن تابندہ
تیری زلفوں کی مست خوشبو سے نکہت گل ہوئی ہے شرمندہ

دل کی اُمیدیں جگمگا اٹھیں اک شگفتہ گلاب دیکھا ہے
نظریں کیف و خوشی میں ڈوب گئیں کوئی مستِ شباب دیکھا ہے

کتنی راتوں کے اندھیروں نے مجھے گھیرا ہے کتنے دن بیت گئے کتنا زمانہ گزرا
ہے مگر میری نگاہوں میں ابھی تک لے دوست چاندنی میں وہ چمکتا ہوا تیرا چہرہ

آپ کیا آئے گھرا ہوا روشن حاصلِ زندگی یہ ایک گھڑی
مدتوں اک سرور رہتا ہے یہ عنایت کبھی کبھی ہی سہی

حسن سے ساز باز پیدا کر عشق کا سوز و ساز پیدا کر
سازِ ہستی کو چھیڑ کر عارف نغمۂ جاں نواز پیدا کر

یہ عاشقانہ لے بعض جگہ زندہ دلی اور شوخی کی حدوں کو بھی چھو لیتی ہے۔ وہ بیخودی کے قیام اور مے خوری کے نظام کے بنے رہنے کی دعا کرتے ہیں۔ دیر و کعبہ جنھیں چاہیے انھیں مبارک ہو، شاعر کی سادہ سی تمنا یہ ہے کہ اس کے ہاتھوں میں جام رہنے دیا جائے۔ وکالت کا یہ بھی عجیب انداز ہے کہ عارف صاحب خود مے و مے خانہ سے کوسوں دور ہیں انھیں واعظ و برہمن سے ہمدردی ہے کہ انھیں گناہوں کی حسرت رہ گئی، لیکن اب ایسا دور آیا ہے کہ زیادہ گناہ اُنھیں سے سرزد ہوتے ہیں :

حور و غلماں و کوثر و تسنیم مہ جبیناں و بادۂ گلفام
شیخ صاحب بُرا ہی کیوں مانیں ایک شے کے یہ مختلف ہیں نام

بخشنے والے بخش کر مجھ کو بات ہی کھو دی خیرخواہوں کی
سوچ میں ہیں برہمن و واعظ حسرتیں رہ گئیں گناہوں کی

مے کدہ کا قیام رہنے دو بے خودی کا نظام رہنے دو
دیر و کعبہ تمہیں مبارک ہو میرے ہاتھوں میں جام رہنے دو

عثمان عارف کی شاعری میں اگرچہ مرکزیت ان کے تصور انسان اور تصور زیست سے اور حیات کے تعمیری پہلوؤں پر اصرار سے پیدا ہوتی ہے، تاہم انھوں نے دوسرے موضوعات پر بھی اظہار خیال کیا ہے اور ہر جگہ بات سخن گسترانہ کہی ہے۔ ذیل کی دو رباعیوں اور تین قطعات سے اندازہ ہوگا کہ مختلف موضوعات پر انھوں نے کس طرح اظہارِ خیال کیا ہے:

اردو

شائستہ آداب محبت اردو ہے اصل میں دریائے لطافت اردو
گنجینۂ اخلاق و مروت کہیے گہوارۂ تہذیب و اخوت اردو

دوالی

تھالی میں جو روشن ہیں دوالی کے دیے اک موہنی ہاتھوں میں ستارے سے لیے
جاتی ہے ہر اک دل کو منور کرتی گلزار حیات میں چراغاں سا کیے

علم

سیکڑوں خوبیوں کا گنجینہ   علم اک موتیوں کا دریا ہے
جو بھی ہوتا ہے اس میں غوطہ زن   گوہر مدعا وہ پاتا ہے

دوستی

ہو نہ دل میں اگر خلوص کبھی   دوستی کا شجر نہیں پھلتا
دوست مخلص اگر نہ ہو کوئی   زندگی کا شجر نہیں پھلتا

ضمیر

ٹوکتا ہے روکتا ہے ہر قدم   میرے اندر یہ چھپا بیٹھا ہے کون
قتل کرتا ہوں اسے میں رات دن   پھر بھی 'زندہ ہوں' صدا دیتا ہے کون

عثمان عارف کی شاعری کے نگارخانے میں زندگی اپنی جلوہ سامانیوں کے ساتھ موجود ہے۔ ان کا بنیادی درد انسان کی صلاح و فلاح ہے تاکہ زندگی صحیح معنوں میں خوشیوں کا گہوارہ بن سکے۔ ان کا ذہن فارسی اردو کی کلاسکی شعری روایت کا پروردہ ہے۔ ان کے یہاں تغزل کا رچاؤ، سلیقہ، حسن ادا، اور شیریں گفتاری کی ساری کلاسکی خوبیاں ملتی ہیں۔ اخلاق و انسانیت میں علمیت اور شرافت میں اور مذہبیت و تصوف میں، ہر سطح پر وہ ایک مہتمم بالشان روایت کے امین ہیں۔ انھوں نے اس روایت کی پاسداری کا حق ادا کیا ہے، اور اپنی کشت شعر کو سرسبز و شاداب رکھا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو انھوں نے اپنے باطنی و ذہنی تقاضوں کو بھی پورا کیا ہے اور اپنے چاہنے والوں کی توقعات کا بھی لحاظ رکھا ہے۔ وہ ایک عملی سیاست داں ہیں لیکن شاعری کا دامن انھوں نے ہاتھ سے نہیں چھوڑا۔ مے خواری سے دامن کش رہنے کے باوصف مے و مے خانہ کے رازوں سے باخبری، اور اسرار حکیمانہ پر نظر اس دور

میں سعادت سے کم نہیں۔ یہ رباعیاں انھوں نے کیسے عارفانہ انداز سے کہی ہیں:

یہ حامل اسرارِ حکیمانہ ہے یہ واقفِ رازِ مے و مے خانہ ہے
کہتا نہیں سنتا ہے زمانے بھر کی ہشیار بہت آپ کا دیوانہ ہے

فطرت کا بھی کیا لطف کریمانہ ہے گھنگھور گھٹا جھومتا مے خانہ ہے
ہر قطرہ شبنم میں ہے کیفِ صہبا ہر پھول چھلکتا ہوا پیمانہ ہے

کچھ آپ کی مرضی میں مجھے عار نہیں پی لیتا ہوں پینے سے تو انکار نہیں
ایسی تو عطا ہو کہ مجھے ہوش آجائے جو پی کے بہک جائے وہ مے خوار نہیں

(پیش لفظ مجموعہ 'نورِ زندگی' از محمد عثمان عارف نقشبندی، بیدل اکیڈمی، بیکانیر، 1982)

کنور مہندر سنگھ بیدی سحر

اس کی پیری میں ہے مانند سحر رنگ شباب

میں جب بھی کنور مہندر سنگھ بیدی سحر کے بارے میں سوچتا ہوں، یا اُن کے اشغال اور گوناگوں سرگرمیوں پر نظر کرتا ہوں تو مجھے پرانے زمانوں کے وہ دیوزاد یاد آجاتے ہیں، جو گویا چند قدم میں پوری زمین ناپ لیتے تھے، یا پوری دنیا ایک گولے کی طرح اُن کے ہاتھوں میں آجاتی تھی۔ اب تو خیر زمانہ ہی بدل گیا، نہ وہ ظرف ہیں، نہ وہ شخصیتیں ہیں، جسے دیکھیے سکڑا ہوا، اپنے آپ میں سمٹا ہوا، ذات کے ماحول میں محصور، یا پھر بیمارِ اَنا اور تکبر سے پھولا ہوا، یا حسد کی آگ میں جلتا ہوا، تعصبات کا مارا ہوا۔ اس منظرنامے پر بیدی صاحب کی شخصیت بڑی سرسبز و شاداب دکھائی دیتی ہے جیسے ہری بھری پتیوں سے لدا پھندا ایک تناور گھنا پیڑ۔ ڈال ڈال پات پات سے پرندے اڑتے رہتے ہیں، پھر یہ آکر ان ہی پتیوں کی چھاؤں میں بسیرا کرتے ہیں۔ کتنے موسم آئے، کتنی رُتیں بیت گئیں، کتنی بہاریں اور برساتیں گزر گئیں، کتنے راہگیر مسافر ستانے کے لیے رُکے، کتنے بادِنسیم کے جھونکے کی طرح اِدھر سے آئے، اُدھر نکل گئے، مگر یہ پیڑ جوں کا توں ہرا بھرا ہے۔ اُس کی محبتوں اور شفقتوں کی چھاؤں ویسی ہی گھنی ہے۔ ہمارے عہد میں بھرپور آدمی اب آسانی سے نہیں ملتا۔ زمین سے اُٹھنے والا زمین کا آدمی، زمین کے رس کا شناسا، زمین کا حق ادا کرنے والا آدمی اب نایاب ہوتا جارہا ہے۔ اگلوں کے بارے میں سوچیے تو کیسے کیسے جامع الصفات لوگ ہوا کرتے تھے۔ پہلودار کنور مہندر سنگھ بیدی بھی ان ہی معنوں میں پہلودار شخصیت ہیں۔ انھوں نے زندگی کو مختلف رنگوں میں اور مختلف

سطحوں پر دیکھا ہے اور ہر رنگ سے جی بھر کر کسب فیض کیا ہے۔ یوں تو جس میں ہو کمال اچھا ہے، لیکن شاید زندگی کا سب سے بڑا ہنر زندگی کرنا ہے، اور بیدی صاحب اس میں یکتائے روزگار ہیں۔ وہ ہر سطح پر زندگی کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔ وہ رندوں میں رند، پارساؤں میں پارسا، شاعروں میں شاعر، ادیبوں میں ادیب، رہبروں میں رہبر، امیروں میں امیر، صوفیوں میں صوفی، بٹیر بازوں میں بٹیر باز ہیں۔ اردو میں شاید ہی ایسا کثیر الاشغال اور کثیر الاطراف آدمی دوسرا ہو۔ مزید برآں صدق و صفا اور مہر و اخلاص کا پیکر، دوسروں کی خدمت کرنے، اُن کے کام آنے والا، شفیق اور دردمند، مشرب صلح کل میں یقین رکھنے والا، ہندو، مسلم، سکھ، عیسائی میں فرق نہ کرنے والا، ایسا انسان رواداری جس میں کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔ انسانیت کا پرستار، ادیب، ادیب گر، ادیب نواز، ادیب شناس۔ یوں کہنے کو تو وہ فری اسٹائل کشتی چیمپین شپ بازوں، شطرنج بازوں، پتنگ بازوں، مکہ بازوں اور پہلوانوں اور دنگل بازوں کے بھی انجمن آرا ہیں لیکن اُن کی اصل پہچان، ان رنگارنگ بزم آرائیوں سے ہے جو اردو کے حوالے سے معنی خیز ہیں۔ مجھے اپنی اس کوتاہی کا اعتراف ہے کہ اُن کا پہلا مجموعۂ کلام 'طلوع سحر' میری نظروں سے نہیں گزرا لیکن میں نے اُن کو بارہا محفل آرا دیکھا ہے، اُن پر داد و تحسین کے ڈونگرے برستے ہوئے بھی دیکھے ہیں، اور اُن کو مشاعرے لوٹتے ہوئے بھی دیکھا ہے۔ پاکستان میں اُن کی جو پذیرائی ہوتی ہے اور جس طرح انھیں ہندستانی غیر سرکاری سفیر سمجھا جاتا ہے اس کا مجھے ذاتی تجربہ ہے۔ خاکسار شاعر نہیں، لیکن کئی بار سفر پاکستان میں میرا اُن کا ساتھ رہا ہے۔ 1986 کے اوائل میں اردو ادیبوں کا جو وفد پاکستان گیا تھا، اُس میں شرکت کا شرف مجھے بھی حاصل ہوا تھا۔ صدرِ مملکت جنرل ضیاء الحق نے بیدی صاحب کا جو پُرتپاک خیر مقدم کیا تھا، وہ منظر بھی مجھے یاد ہے۔ ایوانِ صدر میں عشائیہ کے موقع پر، کنور صاحب اور اُن کی بیگم صاحبہ کی نشست صدر صاحب کے دائیں اور بائیں تھی۔ اسی میزِ خاص پر قبلہ مسعود حسین خاں اور جناب جگن ناتھ آزاد بھی تھے، اور یہ

خاکسار بھی۔ مسلمانوں میں وہ جس عزت اور احترام سے دیکھے جاتے ہیں اس عہد میں کوئی دوسرا غیر مسلم اس درجہ معروف و مقبول نہیں ہے۔ اُن کی خودنوشت سوانح 'یادوں کا جشن' کے صفحات ایسے سیکڑوں واقعات سے لبریز ہیں۔ یہ کتاب صحیح معنوں میں یادوں کا جشن ہے۔ تخیلی یادوں کا نہیں، واقعاتی یادوں کا جن سے بیدی صاحب کی رنگارنگ شخصیت عبارت ہے۔ بیدی صاحب کا سلسلۂ نسب براہِ راست سکھ دھرم کے بانی بابا گورو نانک دیو سے ملتا ہے۔ اس کتاب میں خاندانی بزرگوں، لڑکپن، تعلیم و تربیت، ملازمت، تقرریوں اور تبادلوں کے حالات بھی ہیں۔ مشاعروں، شکاروں، زمین داریوں اور دوستوں کا ذکر بھی ہے اور برگزیدہ شخصیتوں کے خاکے اور لطائف وظرائف بھی ہیں۔ ہر جگہ بیدی صاحب کی شخصیت صاف شفاف دکھائی دیتی ہے۔ بے لوث و بے ریا، انسانیت کا دردشناس، خوش مذاق وخوش باش انسان، جو خوش وقتی کو زندگی کا سب سے بڑا انعام سمجھتا ہے اور جو دوسروں کے لیے بھی اسی انعام کو ارزانی رکھنا چاہتا ہے۔

کنور مہندر سنگھ بیدی صاحب کی عمر کا بڑا حصہ منصفی اور مجسٹریٹی میں گزرا ہے۔ اس طرح کے سیکڑوں واقعات انھوں نے اپنی کتاب میں قلم بند کیے ہیں جب حق و انصاف کا ساتھ دینا تلوار کی دھار پر چلنے کے مترادف ہوتا ہے۔ لیکن بیدی صاحب نے حتی الامکان مظلوم کا ساتھ دیا اور جہاں تک بن پڑا انصاف کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا۔ پولس کے بارے میں، آنند نرائن ملا صاحب نے الٰہ آباد ہائی کورٹ کے اپنے فیصلے میں جو رائے دی تھی وہ دوسروں کو یاد ہو، نہ ہو، اردو والوں کو خوب یاد ہے۔ بیدی صاحب نے لائل پور کے واقعے کا ذکر کیا ہے کہ اُن کے پاس ایک ملزم کا کیس آیا جس پر بیلوں کی چوری کا الزام تھا۔ جب مقدمہ پیش ہوا تو تھانیدار نے اُن سے تخلیے میں کہا کہ ملزم ایک نہایت شریف خاندان سے تعلق رکھتا ہے۔ صحبت بد میں آکر اس سے غلطی ہوگئی ہے۔ اس کو جیل بھیجنے کے بجائے اس سے نیک چلنی کی ضمانت لے لی جائے۔ اگر جیل بھیجا گیا تو عادی ملزموں سے اس کا میل جول رہے

گا اور اس کے سدھرنے کے امکانات ختم ہو جائیں گے۔ چنانچہ بیدی صاحب نے ایسا ہی کیا۔ اگلے دن اتفاقاً ڈی ایس پی سے اُن سے ملاقات ہوئی تو انھوں نے ایک درخواست سرکا کر اُن کے سامنے رکھ دی۔ یہ درخواست اُسی تھانیدار کی تھی۔ میں نے بڑی محنت اور جانفشانی سے ایک ایسے خاندان کے فرد کو گرفتار کیا تھا جس سے پولس ہمیشہ خائف رہتی تھی لیکن مجسٹریٹ صاحب نے اس کو جیل بھیجنے کے بجائے نیک چلنی کی ضمانت پر رہا کر دیا۔ اب اُس کا اس علاقے میں تھانیدار کے طور پر رہنا شدید ذاتی خطرے کا باعث ہوگا، اسی لیے اُسے کسی اور تھانے میں تبدیل کر دیا جائے۔ یہ درخواست دیکھ کر بیدی صاحب حیران ہوئے اور ڈی ایس پی کو سارا قصہ سنا دیا۔ وہ ہنس پڑے اور کہنے لگے ''بیدی صاحب آپ ابھی نئے آئے ہیں، پولس والوں کا اعتبار تو اُن کے والدین بھی نہیں کرتے۔''

بیدی صاحب کے بارے میں ہر شخص کو معلوم ہے کہ اُن کے شام کے معمولات بندھے ہوئے ہیں۔ وہ یا تو کلب سے ہو کر آتے ہیں اور اگر کلب کا وقت ہو جائے تو کہیں پر ہوں، کیسے اہم جلسے یا محفل میں کیوں نہ ہوں، تقریر کر کے یا کلام سنا کے خاموشی سے نکل جاتے ہیں۔ اس بارے میں اُن کا مسلک، بیربل کا سا ہے۔ کچھ اُمرا نے اکبر سے شکایت کی اور کہا کہ بیربل شرابی ہے۔ اکبر نے کہا میں ماننے کو تیار نہیں۔ آزمائش کے لیے ایک رئیس کے یہاں دعوت کا انتظام کیا گیا۔ اکبر پردے کے پیچھے سے منظر دیکھ رہا تھا۔ دورِ جام شروع ہوا۔ بیربل نے جام سے کہا ''تجھ میں کیا خوبی ہے اور خود ہی جواب دیا کہ میں دن بھر کی تکان اُتار دیتا ہوں۔ اس پر بیربل جام چڑھا گیا۔ دوسرا دور شروع ہوا، بیربل کو جام پیش کیا گیا۔ بیربل نے پھر وہی سوال کیا کہ بتا تجھ میں کیا گن ہے اور پھر خود ہی جواب دیا کہ میں تمام غم غلط کر دیتا ہوں، یہ کہہ کر بیربل یہ جام بھی نوش کر گیا۔'' اکبر سے حاسد امرا نے کہا ''اب تو حضور کو یقین آیا، یک نہ شد دو شد'' اتنے میں دوسرا دور شروع ہوا اور تیسرا جام پیش کیا گیا۔ بیربل نے اسی طرح پوچھا کہ بتا تجھ میں کیا خوبی ہے، اور خود

ہی جواب دیا کہ میں عقل پر پردہ ڈالنا شروع کردیتا ہوں۔ یہ کہتے ہی بیربل نے جام کوٹھکرا دیا۔ بیدی صاحب کا قول ہے کہ مجھے اُن لوگوں سے بے حد نفرت ہے جو شراب کو بُرا سمجھتے ہیں لیکن جو شراب خوری سے کہیں زیادہ بُری علتوں میں گھرے رہتے ہیں، مثلاً مکر و ریا، فریب دہی، دروغ گوئی، بدکرداری، رشوت خوری وغیرہ۔ اُن کا خیال ہے کہ شراب پر اعتراض کرنے والوں میں اکثر و بیشتر ایسی بُرائیاں پائی جاتی ہیں۔

کثرت شراب نوشی کو بیدی صاحب بے حد معیوب سمجھتے ہیں۔ 'شہیدان مے' کے عنوان سے انھوں نے بعض ایسے شعرا کا ذکر کیا ہے جو شراب کے ہاتھوں تباہ و برباد ہوئے اور وقت سے بہت پہلے لقمۂ اجل بن گئے۔ مثلاً نریش کمار شاد، شیو کمار بٹالوی، اختر شیرانی وغیرہ۔ شاد اور مجاز کے سیکڑوں واقعات مشہور ہیں۔ بیدی صاحب نے لکھا ہے کہ انھوں نے شاد کو بہت سمجھانے کی کوشش کی لیکن وہ باز نہیں آیا۔ چیمس فورڈ کلب کے ایک مشاعرے میں جب شاد کی باری آئی تو وہ بہت بجھے بجھے اور مریل انداز سے کلام سنانے لگا۔ وقفہ ہوا تو بیدی صاحب نے بیرے سے کہا کہ وہ شاد کو ایک چھوٹا پیگ وہسکی کا پلا دے تاکہ وہ کچھ موڈ میں آکر پڑھے۔ جب مشاعرہ پھر شروع ہوا اور شاد کو بلایا گیا تو وہ پھر اسی مریل آواز سے پڑھنے لگا۔ بیدی صاحب نے ٹوکا ''شاد ذرا سنبھل کر موڈ میں آکر پڑھو۔ شاد نے کہا ''حضور! خطا معاف، ایک چھوٹے پیگ سے تو آواز اسی طرح نکلے گی۔''

بیدی صاحب کی کتاب بیسویں صدی کی ادبی شخصیات کا بیش بہا مرقع ہے، جوش ملیح آبادی، خواجہ محمد شفیع، پنڈت ہری چند اختر، سرشنکر لال، خواجہ حسن نظامی، شیو راج بہادر، حیرت بدایونی، شنکر پرشاد، سمیع اللہ قاسمی، سائل دہلوی، شاہدہ نکہت، بسمل سعیدی، بسمل شاہجہانپوری، ساحر ہوشیار پوری، اختر شیرانی، ملا واحدی، گوپی ناتھ امن، مرلی دھر شاد، شکیل بدایونی، ظریف دہلوی، سید محمد جعفری، ساحر ہوشیارپوری، کیسی کیسی ہستیوں سے اس نگارخانے میں ملاقات ہوجاتی ہے اور بعض خاکے تو اتنے

مکمل ہیں کہ جیتی جاگتی تصویر آنکھوں میں پھر جاتی ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ ہم ان لوگوں سے باتیں کررہے ہیں۔ بیدی صاحب کی قوت مشاہدہ اور حس مزاح ایسی زبردست ہے کہ ہر شخصیت پوری جلوہ سامانیوں کے ساتھ سامنے آتی ہے۔

ایسا نہیں ہے کہ بیدی صاحب کو مخالفوں اور حاسدوں کا سامنا نہیں کرنا پڑا۔ جب دہلی میں سٹی مجسٹریٹ تھے، ان دنوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ حاسد و تنگ ظرف لوگ کسی کو کامیاب دیکھ کر عجیب و غریب ہتھکنڈوں پر اُتر آتے ہیں۔ اپنی شاعری کے ضمن میں کھل کر ذکر کیا ہے کہ دہلی کے زمانۂ قیام میں ان پر الزام لگایا گیا کہ وہ خود شعر نہیں کہتے۔ سرکاری افسر ہیں، اس لیے اپنے رعب سے اوروں سے شعر کہلواتے ہیں اور انھیں اپنا کہہ کر سناتے ہیں۔ اس الزام تراشی میں کچھ سرکردہ صحافی بھی شریک تھے۔ نہ صرف اخباروں میں بیدی صاحب کے خلاف لکھا جاتا رہا بلکہ پوسٹر بازی بھی ہوتی تھی۔ بیدی صاحب نے لکھا ہے کہ اس طرح کی تہمت مجھ سے بھی پہلے سیکڑوں شاعروں پر ہر دور میں لگتی رہی ہے، حالانکہ لوگوں نے شیکسپیئر تک کو نہیں چھوڑا۔ لیکن خدا کا شکر ہے کہ اردو میں فی البدیہہ شعرگوئی کی کسوٹی موجود ہے۔ چنانچہ جب یہ پروپیگنڈہ حد سے زیادہ بڑھا تو بیدی صاحب نے اپنی کوٹھی واقع تیس ہزاری میں دہلی کے بہت سے شاعروں، نقادوں اور صحافیوں کو چائے کی دعوت دی۔ جب تواضع ہوچکی تو اپنا مدعا ظاہر کیا کہ کیوں نہ اسی وقت مصرع طرح تجویز کیا جائے اور فی البدیہہ شعر کہے جائیں۔ خواجہ شفیع، ماہرالقادری، شکیل بدایونی سب موجود تھے۔ مصرع تجویز ہوا تو بہت سے حضرات یہ کہہ کر ''میں ابھی حاضر ہوا'' کھسک لیے، باقی حضرات نے شعر کہے اور سنائے۔ بیدی صاحب نے فی البدیہہ مشاعروں کا سلسلہ دو برس تک جاری رکھا اور تو اور داغ، بیخود اور سائل جیسے اساتذہ کی غزلوں پر بھی غزلیں کہی گئیں۔ بفضلہٖ سرخروئی ہوئی اور بالآخر جو بدترین دشمن تھے، بہترین دوست بن گئے۔

بیدی صاحب کی شخصیت کا ایک نہایت روشن پہلو اُن کی نکتہ رسی اور بذلہ سنجی

ہے۔ لکھتے ہیں ایک محفل میں جب جوش اپنی تہلکہ خیز نظم 'گلبدنی' سنا رہے تھے تو والہانہ داد دیتے ہوئے بیدی صاحب نے کہا ''حضرات ملاحظہ ہو، ایک پٹھان کیسی اچھی نظم سنا رہا ہے'' جوش صاحب نے فرمایا '''' حضرات یہ بھی ملاحظہ ہو کہ ایک سکھ کتنی اچھی داد دے رہا ہے'' بیدی صاحب خواتین کے بڑے قدردان ہیں۔ شاعرات کو مشاعرہ کا اہم جز تصور کرتے ہیں۔ ایک بار ایک شاعرہ غزل سنا رہی تھیں، ردیف تھی، ''رہا ہوں میں'' یعنی جارہا ہوں میں، آرہا ہوں میں۔ غزل پر بہت داد مل رہی تھی۔ بیدی صاحب نے ازراہِ ہمدردی کہا ''ان کے گھر والوں کو مطلع کردیا جائے، خیال رکھیں اِن کی جنس تبدیل ہورہی ہے۔'' علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کا ایک دلچسپ واقعہ لکھا ہے کہ جب پہلی بار اسٹوڈنٹ یونین کے لوگ بُلانے آئے تو انھوں نے دعوت قبول کرلی، بعد میں پتہ چلا کہ وہاں کا مشاعرہ تو ہلڑبازی کے لیے بدنام ہے۔ طلبا ہر شاعر کی نقل اُتارتے ہیں اور اس کا مذاق اڑاتے ہیں۔ ایک مشہور شاعر کا قصہ بھی سنایا گیا کہ اس نے معاوضہ دگنا طلب کیا۔ لڑکوں نے پوچھا یہ کیوں تو اُس شاعر نے بڑی سنجیدگی سے کہا کہ میرا معاوضہ تو اتنا ہی ہے جتنا پہلے لیا کرتا تھا، لیکن باقی رقم ہوٹ ہونے کا معاوضہ ہوگی۔ بیدی صاحب کا بیان ہے کہ وہ 'ہاں' کرچکے تھے، کس منہ سے انکار کرتے، جب مشاعرے میں پہنچے تو طلبا کو مخاطب کرتے ہوئے کہا کہ آج جب میں اس مشاعرے میں شریک ہونے کے لیے گھر سے روانہ ہوا تو اپنی بیوی سے کہا ''خدا کی بندی، میرا کہا سنا معاف کردینا۔'' وہ بیچاری حیران ہوکر پوچھنے لگی خدانا خواستہ کیا بات ہے، ایسی بات تو آپ نے پہلے کبھی نہیں کہی۔ اس پر بیدی صاحب نے کہا، بی بی، کہاسُنا اس لیے معاف کرا رہا ہوں کہ مجھے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے مشاعرے میں شریک ہونا ہے۔ خدا خیر کرے، اس پر قہقہہ بلند ہوا اور طلبا نے بے حد پذیرائی کی۔

جوش ملیح آبادی کے بارے میں ان کا یہ واقعہ خاصا مشہور ہے کہ 'آج کل' کے دفتر اولڈ سکریٹریٹ میں پنڈت ہری چند اختر، عرش ملسیانی، بسمل سعیدی، جگن ناتھ

آزاد اور مانی جائسی، جوش صاحب کے پاس بیٹھے ہوئے تھے، ہری چند اختر کی عادت تھی کہ اردو میں بات کرتے کرتے پنجابی میں رواں ہوجاتے تھے، جوش صاحب نے فوراً ٹوک کر کہا، پنڈت جی یہ تو جہنم کی زبان ہے۔ بیدی صاحب نے فوراً کہا ''جوش صاحب آپ ابھی سے یہ زبان سیکھنا شروع کردیں تاکہ آخری جائے قیام میں زحمت نہ ہو۔''

بیدی صاحب کی نظامت کے بھی کئی واقعات مشہور ہیں۔ خدا بخشے علامہ انور صابری بڑی خوبیوں کے شاعر تھے۔ ہوم منسٹر ڈاکٹر کیلاش ناتھ کاٹجو ایک مشاعرے کی صدارت کررہے تھے۔ نظامت بیدی صاحب کی تھی۔ جب انور صابری مائیک پر تشریف لائے تو حسب عادت انھوں نے پہلے تقریر شروع کردی ''کہ صاحب صدر اس وقت مجھے پہچانتے بھی نہیں لیکن میں اور وہ الٰہ آباد جیل میں اکٹھے تھے۔ بیدی صاحب نے کہا ''بیشک! ایسا ہی ہوگا لیکن دونوں کے جرائم کی نوعیت الگ الگ ہوگی۔'' ایک بار کسی مشاعرے کے دوران جب علامہ انور صابری مائیک پر تشریف لائے تو فوٹوگرافر نے اُن کی تصویر لے لی۔ مولانا ازراہِ انکسار کہنے لگے ''بھائی میری فوٹو کس لیے لے رہے ہو؟'' فوراً جواب ملا۔ ''مولانا، یہ بچوں کو ڈرانے کے کام آئے گی۔'' غرض بیدی صاحب، جہاں بھی ہوں، محفل کو زعفران زار بنادیتے ہیں۔ 'یادوں کا جشن' میں بیدی صاحب کی نکتہ رسی اور داستان سرائی نے ادبی تاریخ کے بہت سے واقعات کو ہمیشہ کے لیے محفوظ کردیا ہے۔ بیدی صاحب کے لیے یہ کہنا کہ وہ اپنی ذات سے ایک انجمن ہیں۔ رسمی اور چھوٹی بات ہے، جس دور سے اُن کا تعلق رہا ہے وہ دور بھی بڑا پُر بہار تھا۔ اپنے کارناموں اور خدمات سے یہ لوگ اردو کے ادبی مرقعوں میں کیسے کیسے رنگ بھر گئے۔ اب اس دور کی نشانیاں چند ہی رہ گئی ہیں۔ کنور مہندر سنگھ بیدی سحر جیسا باغ و بہار اور بھرپور انسان اور اردو کا عاشقِ صادق روز روز پیدا نہ ہوگا۔ ہمارے لیے یہ سعادت کم نہیں کہ ہم نے انھیں دیکھا، انھیں سنا، اُن کی ہم نشینی کا شرف حاصل کیا اور اُن کی شفقتوں اور کرم فرمائیوں سے

فیض یاب ہوئے:

سنتے ہیں عشق نام کے گزرے ہیں اِک بزرگ
ہم لوگ سب مُرید اُسی سلسلے کے ہیں

(ہمارے کنور صاحب، مرتبہ کے ایل نارنگ ساقی، نئی دہلی، 1986)

○

کنور مہندر سنگھ بیدی کی شاعری پر ایک نظر

کنور مہندر سنگھ بیدی سحر اس اعتبار سے ایک نادرۂ روزگار شخصیت ہیں کہ اگلے وقتوں کا وہ سانچا جس میں ایسی پہلودار اور دلچسپ شخصیتیں ڈھلا کرتی تھیں، اب باقی نہیں رہا۔ کنور صاحب پرانی وضع داریوں، وسیع تر انسانی ہمدردیوں، اخلاق و مروت اور شرافت و نفاست کا ایسا پیکر جمیل ہیں، تہذیبیں جنھیں مدتوں تک الٹ پھر کے بعد پیدا کیا کرتی ہیں۔ ایک ایسے دور میں جب نفسانفسی، خودغرضی، مفاد پرستی اور کاروباری ذہنیت، سکہ رائج الوقت بن گئی ہے اور ریاکاری اور منافقت روزمرہ کا چلن ہے، ایک ایسی شخصیت جو خدمت خلق، کشادگی قلب، وسعت نظر اور اخلاق و ایثار و مہر و محبت کی مثال ہو، وہ دلوں کو جس قدر بھی کھینچے کم ہے۔ کنور صاحب کی ہردلعزیزی اور مقبولیت کا دائرہ حدقیاس سے بھی وسیع ہے۔ شاعروں، ادیبوں، قلمکاروں، امیروں، وزیروں، رئیسوں اور سفیروں سے لے کر فلمی اداکاروں، موسیقاروں، مشاعرے اور محفلیں برپا کرنے والوں، پہلوانوں اور پنجہ آزمانے والوں تک ہر ہر سطح پر ان کے چاہنے والے مل جائیں گے۔ کنور صاحب سترہ پشتوں سے گورو بابا گرونانک کی اولاد سے ہیں۔ یعنی اعلیٰ ترین روحانی فیوض و برکات کا فیضان بھی صدیوں سے خاندانی روایت کا حصہ ہے۔ سنتوں، صوفیوں اور اولیا کی اعلیٰ ترین مذہبی، روحانی اور انسانی قدروں نے ان کے ذہن و شعور کی آبیاری کی ہے۔ مشکل کشائی، حاجت روائی اور خدمت خلق سے انھیں جو طمانیت قلب ملتی ہے اس کی وجہ بزرگوں کے یہ اثرات بھی ہیں جو رگوں میں خون کی روانی کی طرح رواں دواں ہیں۔ جس گنگا جمنی تہذیب کے ہاتھوں کنور صاحب کی شخصیت کا نقش ڈھلا ہے، اردو

زبان اس کی سب سے مؤثر اور حسین ترجمان ہے۔ اردو سے کنور صاحب کی وابستگی مثالی درجہ رکھتی ہے۔ شعرگوئی کا ذوق نوجوانی ہی سے چلا آتا ہے۔ ملک کے طول و عرض میں بلامبالغہ انھوں نے ہزاروں، لاکھوں محفلیں لوٹی ہوں گی، اور کیسے کیسے مشاعرے ان کے دم سے قائم نہ ہوئے ہوں گے۔ ان کی شہرت اور مقبولیت اُن سے کوسوں آگے چلتی رہی ہے اور برصغیر تو برصغیر، ہند و پاک سے باہر بھی شاید ہی کوئی یادگار مشاعرہ ہو اور کنور صاحب اس میں نہ ہوں — محفلوں میں شرکت، دوست داری اور وعدہ وفائی اُن کا جزوِ ایمان ہے، لیکن اتنی ہی بے اعتنائی وہ اپنے کلام سے برتتے رہے ہیں۔ اس کی ترتیب و تدوین سے بے نیازی گویا مزاج کا حصہ رہی ہے۔

زیرنظر کلام میں غزلیں بھی ہیں، قطعات بھی اور بیانیہ نظمیں بھی۔ اس میں زیادہ تر کلام وہ ہے جو کسی نہ کسی جلسے، مشاعرے، محفل یا تقریب کے لیے لکھا گیا ہے۔ ہرچندکہ کچھ چیزیں ایسی بھی ہیں جو باطنی تحریک پر، یا دل کے ہاتھوں مجبور ہوکر کہی گئی ہیں، تاہم اکثر و بیشتر کلام کی نوعیت خطابیہ ہے۔ مشاعروں میں جس طرح کی طرحیں دی جاتی ہیں اُن پر طبع آزمائی بھی ہے۔ کہیں کہیں سنگلاخ زمینوں کو بھی پانی کیا ہے۔ فرمائشوں کو بھی نبھایا ہے۔ موقع کے تقاضوں کا بھی لحاظ رکھا ہے۔ لیکن اپنے انداز کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ اس شاعری میں انسانیت سے ٹوٹ کر محبت کرنے والے ایک غیرت مند انسان کے تیور دیکھے جاسکتے ہیں۔ پنجاب کی رومان پرور فضاؤں کا کیف ہے اور کھردری اور مہربان مٹی کا رس جس ہے۔ ایک ایسا مزاج ہے جس میں شجاعت و مردانگی اور خاندانی بانکپن کا بھی اثر ہے اور روحانی کیف و مستی کی پرچھائیاں بھی۔ ایک ایسی حس مزاح ہے جس میں شوخی اور شرارت بھی اور تبسم زیرلبی بھی۔ کنور صاحب نے کئی بزرگ شعرا کی صحبتوں کا فیض اٹھایا ہے۔ جوش ملیح آبادی سے تو مدتوں مثالی قرابت رہی ہے اور صبح و شام کا اٹھنا بیٹھنا بھی رہا ہے۔ بیانیہ کا لہجہ اس زمانے کا عام معیار تھا۔ اس کا وفور کنور صاحب کے

یہاں بھی ملتا ہے۔ زور بیان، جوشِ جذبات، قدرتِ کلام، لفظوں کی ریل پیل، خطابیہ اور ندائیہ انداز مسدس کے پیرایے میں اور نظموں کے بندوں میں بالعموم دکھائی دے گا۔ اور غزلوں کی چاشنی الگ ہے۔

غزل جتنی آسان اور سامنے کی صنفِ سخن ہے اتنی ہی مشکل اور جان لیوا بھی ہے۔ کیونکہ اس میں شعریت کا حق ادا کرنا آسان نہیں۔ کنور صاحب کے یہاں یہ کیفیت جگہ جگہ ملے گی کہ شعر دل کی آواز معلوم ہوتا ہے اور 'از دل خیزد و بر دلِ ریزد' کی طرح دل پر اثر کرتا ہے۔ ان کے یہاں سادگی و سلاست و صفائی بھی ہے اور روانی اور بہاؤ اور جوش و سرمستی بھی۔ چند اشعار دیکھیے :

تقدیر کے لکھے سے سوا بن گئے ہیں ہم   بندہ نہ بن سکے تو خدا بن گئے ہیں ہم
مرنا بھی اب محال ہے جینا بھی اب محال   اپنے کیے کی آپ سزا بن گئے ہیں ہم
مجبور جبر عشق ہیں مختار ضبط غم   تم ہی ذرا بتاؤ کہ کیا بن گئے ہیں ہم
ہے اب بھی التفات کا طالب دل حزیں   تسلیم کہ راضی بہ رضا بن گئے ہیں ہم
ترکِ طلب کے فیض سے دل اب ہے مطمئن   اپنی سزا کی آپ جزا بن گئے ہیں ہم

دامن سے آکے مجھ کو اے قاتل ہوا بھی دے   جس نے کیا ہے خون وہی خوں بہا بھی دے
منزل ہے تیری حدِّ تعین سے ماورا   دَیر و حرم کے نقش کو دل سے مٹا بھی دے

دلِ برباد میں ایسے ہے تری یاد کا نور   ایک سنسان سے مندر میں دیا ہو جیسے

یہاں معلوم ہوتی ہے وہاں معلوم ہوتی ہے   خلش دل کی کہاں ہے اور کہاں معلوم ہوتی ہے
جفا ان کی وفا میری، وفا میری جفا ان کی   محبت داستاں در داستاں معلوم ہوتی ہے

بہت بھاگے، بہت دوڑے، بہت سوچا کیے لیکن   محبت کی، محبت ہی دوا معلوم ہوتی ہے

ابھی وہ کم سن اُبھر رہا ہے ابھی ہے اس پر شباب آدھا
ابھی جگر میں خلش ہے آدھی ابھی ہے مجھ پر عتاب آدھا
حجاب و جلوہ کی کشمکش میں اٹھایا اس نے نقاب آدھا
اِدھر ہویدا سحاب آدھا اُدھر عیاں ماہتاب آدھا
مرے سوالِ وصال پر تم نظر جھکا کر کھڑے ہوئے ہو
تمہیں بتاؤ یہ بات کیا ہے، سوال پورا جواب آدھا

ان اشعار سے اندازہ ہوگا کہ کنور صاحب نے چھوٹی بحروں میں بھی شعر کہے ہیں اور طویل بحروں میں بھی۔ لیکن چھوٹی بحروں میں بعض جگہ ایسی آبداری ہے کہ فوری ترسیل ہوتی ہے اور شعر معاً دل میں کھب جاتا ہے۔ بالعموم بات چیت کا انداز ہے۔ جیسے کوئی آپ بیتی سنا رہا ہو یا تجربات کے موتی پرو رہا ہو جو اس نے زیست کی گزرگاہوں کے نشیب و فراز سے چنے ہوں۔ ایک ایسی زندگی جو مختلف سطحوں پر جی گئی ہو، اس کی رومان پرور پرچھائیاں جگہ جگہ پڑتی ہوئی نظر آئیں گی۔ توجہ طلب ہے کہ ایسے اشعار پر محفلوں اور مشاعروں میں کیا کیا نہ داد کے دونگرے برسائے گئے ہوں گے:

وہ نظر جانتی ہے سب لیکن کتنی انجان ہوگئی ہے اب
ساری دنیا سمٹ کے میرے لیے ایک انسان ہوگئی ہے اب

بُرا ہوگیا یا بھلا ہوگیا محبت میں جو کچھ ہُوا ہوگیا

اُلفت کا انجام بُرا ہے دانا اچھا دام بُرا ہے

ہم سے ترکِ تعلقات سہی یہ مگر کیا کہ بات بھی نہ کرو

کون سنتا ہے اس زمانے میں — عرضِ احوالِ واقعی نہ کرو
رات بدنام ہے زمانے میں — روزِ روشن میں کیا نہیں ہوتا
آئے ہیں سمجھانے لوگ — ہیں کتنے دیوانے لوگ
وقت پہ کام نہیں آتے ہیں — یہ جانے پہچانے لوگ
اب جب مجھ کو ہوش نہیں ہے — آئے ہیں سمجھانے لوگ
دَیر و حرم میں چین جو ملتا — کیوں جاتے میخانے لوگ
جان کے سب کچھ کچھ بھی نہ جانیں — ہیں کتنے انجانے لوگ

آخری غزل تو سلاست و ترسیل میں جواب نہیں رکھتی اور ہر اعتبار سے سہل ممتنع ہے۔

ابھی ہم نے اوپر کنور صاحب کی اُفتادِ ذہنی کی ارضیت اور پنجاب کی رومان پرور اور محبت بیز فضاؤں میں اُن کے ذہن وشعور کے پروان چڑھنے کی طرف اشارہ کیا تھا۔ گنگا جمنی احساسِ جمال کے ساتھ مل کر یہ کیفیت اور بھی دوآتشہ ہوگئی ہے۔ جسم و جمال کی لطافتوں کا ذکر ان کے یہاں ایک خاص طرح کی آرزومندی اور اُمنگ وحوصلے کے ساتھ آتا ہے۔ کھل کر چاہنے اور چاہے جانے کی آرزو ہے، رنگ و بو کی یورش ہے اور جذبے کی تڑپ اور بے قراری ہے۔ یہ اُس نوع کا تصور ہے جو زیست کی ولولہ انگیزیوں سے آنکھیں نہیں چراتا، بے محابا جرأت اظہار چاہتا ہے اور پیمانۂ زیست کی ہر ہر لذت پر اپنا حق رکھتا ہے۔ اس کی جمال افروزی اس احساس کی مرہونِ منت ہے کہ جہانِ رنگ و بو میں انسان کو فقط دل ہی ودیعت ہوا ہے لیکن تقاضائے بشریت یہی ہے کہ انسان دولت دل کو لٹادے اور ٹھکانے لگادے۔ اس طرح کے اشعار میں حسن آفرینی، لذت کیشی اور رومان پروری کے مضامین تو ہیں ہی، شوخی و شگفتگی بھی ہے، اور کہیں کہیں طنز کی لطیف چبھن بھی:

ہم راہِ محبت کے مسافر تھے چلے آئے — اتنا بھی نہ دیکھا کہ کہاں شام ہوئی ہے

جب ساقیِ گُل رُو نے لیا ہاتھ میں مَے کو تب جا کے کہیں بادۂ گلفام ہوئی ہے

گھٹا ہے، ابر ہے، مَے ہے، سبو ہے، جام ہے ساقی
یہی شاید علاجِ گردشِ ایّام ہے ساقی

نغمہ کی طرح ساز میں پنہاں ہیں مگر چپ بوتل کی طرح ہم بھی ہیں لبریز مگر بند

ترکِ الفت کو اگرچہ ہے زمانہ گزرا مجھ کو خاکم بدہن اب بھی خدا یاد نہیں

جہانِ رنگ و بُو میں تھا فقط ایک ہی دل اپنا
یہی لے دے کے پونجی تھی اسے بھی ہم لٹا بیٹھے

جانِ دل، جانِ نظر، جانِ تمنا تم ہو دل سے نکلی کسی عاشق کی دُعا لگتے ہو

محراب دار ابرو، آنکھیں سرور آور مسجد سے دو قدم ہے گویا شراب خانہ

زلفیں لیے ہوئے وہ ہمیں دوش پر ملے کس حسن، کس بہار سے شام و سحر ملے

ہم خطاوار ہی ہیں یہ تو بجا ہے لیکن کام دنیا میں کچھ اچھے بھی کیے ہیں یارب

بانکپن، شوخی، شرارت، شرم، دُز دیدہ نگاہ کچھ نہ کہنے پر بھی تیری ہر ادا غماز ہے

ان شوخ حسینوں کی نرالی ہے ادا بھی بت ہو کے سمجھتے ہیں کہ جیسے ہیں خدا بھی

اس شاعری میں ایک ایسے انسان کا تجربہ بھی ملتا ہے جس نے طرح طرح کے لوگوں کو دیکھا ہو، طرح طرح کے لوگوں کو برتا ہو اور طرح طرح کے لوگوں کو طرح طرح کی کیفیتوں اور طرح طرح کی سطحوں پر آزمایا بھی ہو اور تجربات زیست سے آزادانہ اپنے نتائج اخذ کیے ہوں۔ کنور صاحب کے یہاں اس کارخانہ قدرت کی نیرنگیوں اور بوالعجبیوں پر غور و خوض کی بھی مثالیں ملتی ہیں۔ ایسے اشعار میں انھوں نے چند لفظوں میں برسوں کے تجربے کو نچوڑ دیا ہے۔ زیادہ زور آدمی کے انسان بننے یعنی انسانیت پر ہے جو آج کے حیوانی دَور میں معدوم ہوتی جاتی ہے۔ ایک جگہ کہا ہے کہ انسانی ارادوں کی تکمیل عمل ہی سے ہوتی ہے۔ خالی باتوں سے نہیں، یا انسان کا لقب اگرچہ اشرف الخلق ہے لیکن وہ خدا تو آسانی سے بن جاتا ہے، نہیں بنتا تو انسان نہیں بنتا۔ اسی طرح زندگی کا طرفہ تماشا یہ ہے کہ انسان کو گو کہ موت سے ڈرنا چاہیے، لیکن وہ نہیں ڈرتا تو موت سے اور ڈرتا ہے تو آدمی سے۔ ذرا ان اشعار کو دیکھیے کہ صدیوں کی حکمت و صداقت کی کیسی کیسی چنگاریاں ان میں دبی ہوئی ہیں:

آدمی موت سے نہیں ڈرتا آدمی آدمی سے ڈرتا ہے

اس دنیا میں اکثر دیکھا جرم اچھا الزام بُرا ہے
شیخ اچھا ہے اور بُرے ہم بد اچھا، بدنام بُرا ہے

بشر کی زد میں جنوں بھی ہے آگہی بھی ہے یہ مشت خاک فرشتہ بھی، آدمی بھی ہے

جن کو دعویٰ ہے خدائی کا سنبھل کر بولیں آدمی جرأت اظہار تک آپہنچا ہے

اشرف الخلق ہے لقب اس کا پہلے انساں بنو خدا نہ بنو

پھولوں کے برسانے والے بیٹھے ہیں منہ ڈھانپ کے اپنا
اب تو دیکھا یہ جاتا ہے کانٹے کون چبھو سکتا ہے

غم بہر طور نمایاں ہو ضروری تو نہیں　　آدمی چاک گریباں ہو ضروری تو نہیں

کنور صاحب نے نعتیہ شاعری بھی خوب خوب کی ہے، اور ایک شعر تو ایسا کہہ دیا ہے جو رہتی دنیا تک ان کی یاد دلاتا رہے گا:

عشق ہو جائے کسی سے کوئی چارہ تو نہیں
صرف مسلم کا محمدؐ پہ اجارہ تو نہیں

(کلام کنور مہندر سنگھ بیدی سحر، انتخاب وتلخیص، احمد فراز، اسلام آباد، 1996)

گاندھی اور نہرو کی راہ

اردو میں ادبی اور تنقیدی کتابوں کی کمی نہیں۔ پچھلے پندرہ برس کے ادب پر نظر ڈالیے تحقیق کے کارناموں، تنقید کے مجموعوں اور شعر و شاعری کی دلفریب نیرنگیوں سے ایک دنیا آباد ملے گی۔ لیکن یہ احساس دل میں کانٹا سا بن کے کھٹکے گا کہ ایسی کتابیں جن سے ذہن میں فکر و فلسفے کی روشنی پیدا ہو یا جن سے صحیح معنوں میں تاریخی، سماجی اور سیاسی بصیرت حاصل ہو، ہمارے ہاں بہت کم ہیں۔ اس لحاظ سے ڈاکٹر عابد حسین کی کتاب ’گاندھی اور نہرو کی راہ‘ اردو میں ایک خوشگوار اضافہ ہے۔

ہندوستان کو آزاد ہوئے پندرہ برس گزر گئے ہیں۔ آزادی کے بعد ہم اتنے آگے کی طرف نکل آئے ہیں کہ پیچھے کی طرف نظر ڈال کے دیکھیں کہ ہم نے جنگ آزادی کن مقاصد کو سامنے رکھ کے لڑی تھی اور اب جب کہ آزادی کا کچا سونا ہمارے ہاتھ میں ہے، مستقبل کی صورت پذیری میں ہم اس سے کیا مدد لے سکتے ہیں۔ ہماری تحریک آزادی کو گہرائی اور گیرائی دادا بھائی کے تدبر، تلک کی انتہاپسندی، لاجپت رائے کی جرأت مندی، سبھاش چندر کی مجاہدانہ سپرٹ اور مولانا آزاد کی فہم و فراست سبھی سے حاصل ہوئی تھی لیکن اس تحریک کے سالار گاندھی جی ہی تھے اور آزادی کے بعد قوم کی رہنمائی کا شرف جواہر لال نہرو کو حاصل ہوا۔ عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ ان دونوں کی راہیں الگ الگ ہیں۔ ہندوستان کے وہ افراد جو غور و فکر کی صلاحیت رکھتے ہیں اس وقت اپنے آپ کو ایک ذہنی الجھن میں گرفتار پاتے ہیں۔ وہ سوچنے پر مجبور ہیں کہ جس راہ پر آج نہرو کی سرکردگی میں ہندوستان چل رہا ہے، کیا وہ گاندھی کی راہ ہے؟ گاندھی اور نہرو کے مذہبی اور سماجی نظریات میں فرق ہے۔ ان

دونوں کی راہیں الگ ہیں، تو کیا ایک کا ساتھ دینے کے لیے دوسرے کو چھوڑنا ہوگا۔ یا یہ دونوں راہیں، عارضی طور ہی پر سہی، ابتدائی تعمیری کام کی منزل تک ایک ہوسکتی ہیں۔ ڈاکٹر عابد حسین نے علمی اور معروضی انداز سے انھیں مسائل سے بحث کی ہے اور ایک واضح نتیجے تک پہنچنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ کتاب کے پہلے چار باب گاندھی جی کے بارے میں ہیں۔ ان میں گاندھی جی کے فلسفۂ زندگی سے نہایت دلنشیں انداز میں بحث کی گئی ہے۔ سب سے پہلے ان روحانی وارداتوں اور تجربوں کا ذکر ہے جنھوں نے موہن داس کرم چند کو مہاتما گاندھی بنادیا۔ اس کے بعد عابد صاحب نے مدلل حوالوں کی مدد سے نہایت واضح طور پر ثابت کیا ہے کہ گاندھی جی کی مذہبی فطرت محض عارفانہ نہیں بلکہ پیمبرانہ تھی۔ وہ خدا کا عرفان حاصل کرنے کے لیے وجدان کا نہیں بلکہ اخلاقی عمل یعنی خلق خدا کی خدمت اور الفت کا سہارا لیتے تھے۔ یہی محبت انھیں سماجی خدمت کے میدان میں لے آئی چنانچہ وہ ایسا سماج تعمیر کرنا چاہتے تھے جس کی بنیاد ستیہ اور اہنسا پر رکھی جائے، جس میں فرد کی آزادی اور انسانی عظمت کے احترام کی پوری ضمانت دی جائے اور جس میں ناانصافی، استحصال یا تشدد کا شائبہ بھی نہ ہو۔ نظریاتی طور پر ایسے سماج میں ریاست کے تصور کے لیے کوئی گنجائش نہیں کیونکہ ریاست اور تشدد لازم وملزوم ہیں اور کوئی ریاست فوج، پولس اور قانون سازی کے بغیر قائم نہیں رہ سکتی۔ گاندھی جی سماجی نابرابری اور ناانصافی کا خاتمہ کرنے اور سرمایہ داری کو مٹانے کے لیے بھی تشدد کے استعمال کے حامی نہ تھے۔ دولت کی منصفانہ تقسیم کے لیے وہ سختی کرنے کے بجائے امانت کے طریقے سے دل پھیرنے پر زور دیتے تھے۔ ان کے نزدیک معاشی انصاف حاصل کرنے کا بہترین ہتھیار ستیہ گرہ تھا۔ نصب العین کے طور پر ان کے سماج میں جدید صنعتوں اور مشینوں کے لیے بھی کوئی جگہ نہ تھی، کیونکہ یہ انسانی محنت کی جگہ لیتی ہیں اور دیہی معیشت کے وعدے کو ختم کرتی ہیں۔ گاندھی جی ایک ایسے گرام سماج کا تصور رکھتے تھے جو بجائے خود ایک مکمل جمہوریہ ہو۔ زندگی کی بنیادی ضرورتوں کے لیے کسی کا

محتاج نہ ہو جہاں پر کام امداد باہمی کے اصولوں پر کیا جائے اور جس کی حکومت پنچایت کے ہاتھ میں ہو۔

غرض گاندھی کے سماج اور سیاسی تصورات ان کی گہری مذہبی روح کے ترجمان ہیں۔نہرو کا مزاج دوسرا ہے۔ ڈاکٹر عابد حسین نے صحیح کہا ہے کہ ''گاندھی ہندوستان کے مذہبی اور نہرو غیر مذہبی ذہن کی نمائندگی کرتے ہیں۔ نہرو کی خلقی وضع نفسی مذہبی نہیں بلکہ ذہنی عمل ہے۔'' یعنی ان کی طبیعت مذہبی سانچے میں نہیں ڈھلی بلکہ ان کی شخصیت کا خمیر عملی، اخلاقی اور سماجی عناصر سے اٹھا ہے۔ ان کی ابتدائی تربیت میں سائنس کی معروضیت اور مغربی ذہن کے تحلیلی اندازِ فکر کا بڑا ہاتھ رہا ہے۔ ان کے خیالات میں سوشلسٹ عقیدے کی گہرائی کارل مارکس کے اثر سے پیدا ہوئی اور شروع ہی میں انھوں نے سیاست اور معیشت کا ایک معتدل اشتراکی تصور اپنا لیا۔ لیکن وہ کمیونسٹ نہیں ہوئے، کیونکہ ''انیسویں صدی کی تہذیب انسانیت کا ان پر اتنا گہرا اثر تھا کہ وہ اس سے آزاد نہ ہو سکے۔'' نہرو خدا کے رسمی وجود کے قائل نہیں۔ مابعدالطبیعیاتی مسائل پر غور کرنے کی انھوں نے نہ کبھی ضرورت محسوس کی ہے اور نہ ہی انھیں اس کی فرصت ہے۔ چنانچہ بقول عابد صاحب ''ان کو اپنی ساری توجہ اور کوشش اس کے لیے صرف کرنی پڑی کہ پہلے اپنے ملک کو آزاد کرائیں اور پھر ہندوستان اور ایشیا کے دوسرے ملکوں کی دبی ہوئی سکڑی ہوئی اور بجھی ہوئی زندگی میں وسعت اور بلندی پیدا کریں۔ اس کے معنی ہیں کہ اپنی قوم اور بنی نوع کو سماجی اور سیاسی حیثیت سے اٹھانا اور اُبھارنا جو گاندھی جی کے لیے عرفان حقیقت کے برتر مقصد کا وسیلہ تھا، جواہر لال کے لیے بجائے خود مقصد ہے۔''

جہاں تک جواہر لال کے سماج اور ریاست کے نصب العین کا تعلق ہے، یہ اس نصب العین سے مختلف نہیں جسے مغربی یورپ میں اشتراکی جمہوری حکومتوں نے ایک حد تک عملی جامہ پہنایا ہے۔ نہرو سیاسی آزادی کے لیے لبرل جمہوریت کو کافی نہیں سمجھتے۔ معاشی جمہوریت پر بھی زور دیتے ہیں۔ یعنی ''فرد کے بنیادی سیاسی حقوق کے ساتھ ساتھ جب تک معاشی اور معاشرتی حقوق کا تحفظ نہ کیا جائے، آزادی کا

محض نام ہی نام ہے۔''

جواہر لال کے سامنے ایک ایسی رفاہی ریاست کا تصور ہے جس میں طبقوں کا فرق مٹ جائے۔ معاشی معاملات میں سب کے ساتھ انصاف برتا جائے اور سب کو یکساں موقع دیا جائے۔ بقول ان کے ''اس راہ میں جو چیز حائل ہو، اسے ہٹانا پڑے گا، اگر ممکن ہو تو نرمی سے ورنہ مجبوراً سختی سے۔'' یعنی ان کا سماجی تصور ایسا نہیں جس میں تشدّد کے لیے سرے سے گنجائش ہی نہ ہو۔ ہندوستان کے معاشی مسائل کو حل کرنے کے لیے وہ بڑے پیمانے کی صنعتوں کو رواج دینا ضروری سمجھتے ہیں اور بڑی مشینوں کے زبردست حامی ہیں۔ وہ بنیادی صنعتوں کو ریاست کی ملکیت رکھنا چاہتے ہیں اور درآمد، برآمد، تجارت، انشورنس کمپنیوں اور بینکوں کو بھی حکومت کی سرکردگی میں رکھنے کے حق میں ہیں۔

غرض گاندھی اور نہرو کے مثالی سماج کے تصور میں بڑا فرق ہے۔ دونوں کا سفر انسان کی محبت سے شروع ہوتا ہے لیکن دونوں کی راہیں الگ الگ ہیں۔ اس وضاحت کے بعد ڈاکٹر عابد حسین نے تصور اور تصویر کے بنیادی فرق پر زور دیا ہے اور تاریخی بصیرت سے کام لے کر بعض اہم نتائج اخذ کیے ہیں۔ ان کے تنقیدی اندازِ نظر نے گاندھی اور نہرو کی راہوں کے ظاہری اختلافات کی سطح کے نیچے اس تخلیق رو کو دیکھ لیا ہے جس میں دونوں کا واقعاتی جوہر کھینچ آیا ہے۔ ان کا بیان ہے ''گاندھی جی اور جواہر لال نے نئے ہندوستان کے جو نقشے سوچے وہ نصب العین کی سطح پر الگ الگ تھے مگر واقعی زندگی کی سطح پر جہاں نصب العین کو اصلیت سے مصالحت کرنی پڑتی ہے، قریب قریب ایک ہو گئے تھے۔'' گاندھی جی کے بارے میں عابد صاحب نے اس بات پر بھی زور دیا ہے کہ ''وہ محض خیال پرست نہ تھے، اس لیے اچھی طرح جانتے تھے کہ عین حقیقت کبھی سماجی نصب العین کے سانچے میں پوری طرح نہیں ڈھلتا۔ انھیں اس کا بھی پورا احساس تھا کہ خود سماجی نصب العین بھی، جو حقیقت کا ایک ناتمام چربہ ہے، آسانی سے یا جلد حاصل ہونے والا نہیں۔''

چنانچہ وہ سماج کی ابتدائی تشکیل کے لیے حالات سے مناسب حد تک مصالحت کے لیے تیار تھے انھوں نے ریاست کے تصور کو بھی قبول کرلیا تھا اور ''بیچ کے زمانے کے لیے وہ فوج، پولس اور قانون سازی اور ٹیکس کی ضرورت کو بھی تسلیم کرنے لگے تھے، مصالحت کی روح سے کام لے کر گاندھی جی جدید صنعت اور مشینوں کو بھی بعض شرطوں پر برداشت کرنے کو تیار ہوگئے تھے اور تجربے نے انھیں اس بات پر مجبور کردیا تھا کہ موجودہ حالات میں کچھ مشینوں کا استعمال ناگزیر ہوگیا ہے۔'' مصالحت کا یہی انداز نہرو کے طریق عمل میں بھی ملتا ہے۔ نہرو نے گو مذہب سے کبھی سروکار نہیں رکھا، لیکن مذہبیت کی اس روح سے جو گہرے اخلاقی اصولوں میں ظاہر ہوتی ہے، نہرو خالی نہیں رہ سکے۔ اس لحاظ سے ہندوستان کی صدیوں سال کی تہذیبی روایتوں اور گاندھی جی کی عمر بھر کی صحبت کا ان پر گہرا اثر ہوا ہے۔ گاندھی جی کے اس اصول کو کہ وسائل اور مقاصد دراصل ایک ہیں، وہ پوری طرح تسلیم کرتے ہیں اور اس پر عمل پیرا ہیں۔ ہندوستان کی موجودہ غیرمذہبی ریاست کا تصور بھی گاندھی جی کے خیالات سے مختلف نہیں۔ گاندھی جی ہندوستان کو ایک لبرل جمہوری ریاست بنانا چاہتے تھے، گو جواہر لال کا مطمح نظر رفاہی ریاست ہے جس کا مفہوم عام طور پر اشتراکی ریاست سمجھا جاتا ہے اور جس کا دار و مدار قانون سازی کے جبر اور نظم ونسق کی مرکزیت پر ہوتا ہے۔ لیکن نہرو جبر کو بجائے خود اچھا یا ناگزیر نہیں سمجھتے۔ حالات سے مصالحت کرکے انھیں لبرل جمہوری روایتوں کا احترام کرنا پڑا ہے۔ چنانچہ نئے ہندوستان کی معیشت کو منضبط اور منصوبہ بند بنانے کے باوجود انھوں نے افراد کے بنیادی حقوق اور ریاستوں کی خودمختاری کو بخوشی قبول کرلیا ہے۔ گاندھی جی کے عدم تشدد کے اصولوں کو بھی نہرو نے جس طرح اپنا لیا ہے، اسے دیکھتے ہوئے گاندھی جی کی یہ پیشین گوئی یاد آجاتی ہے، ''جواہر لال میرا سیاسی وارث ہے۔ میری زندگی میں وہ مجھ سے اختلاف رکھتا ہو، لیکن میرے بعد وہ میری زبان بولنے لگے گا۔'' عدم تشدد ہی کی پالیسی جواہر لال کو ان کی اس 'قوت آفریں غیرجانب داری' کی طرف لے گئی

ہے جس نے دو فوجی بلاکوں میں بٹی ہوئی اور نفرت اور شک و شبہ سے بھری ہوئی دنیا کو محبت اور امن کا نیا پیغام دیا ہے۔ غرض ہندوستان آج جس راہ پر چل رہا ہے، وہ گاندھی اور نہرو کی راہ ہے۔ بظاہر اس میں دو دھارے سہی، لیکن کم از کم سماج کی ابتدائی تشکیل کے زمانے میں یہ دونوں ایک ہوگئے ہیں اور اس وقت نئے ہندوستان کا قافلہ اسی مشترک راہ پر چل رہا ہے۔

عابد صاحب گاندھی اور نہرو دونوں سے گہرے طور پر متاثر ہیں اور ان کی محبت عقیدت کا درجہ رکھتی ہے۔ ڈاکٹر ذاکر حسین نے کتاب کے پیش لفظ میں صحیح لکھا ہے: ''ان میں یہ عجیب وصف ہے کہ جن لوگوں سے گہرا جذباتی تعلق اور ذاتی وفاداری رکھتے ہیں ان کے معاملے میں بھی غیر جانب داری کے ساتھ بے لاگ رائے قائم کرسکتے ہیں۔'' انھوں نے دونوں کے ذہنوں کو خوب سمجھا ہے اور فکر و خیال کی تہوں کو پلٹ کر ان کے فلسفۂ زندگی کے عناصر ترکیبی کو بڑی وضاحت سے نہایت مربوط طور پر پیش کردیا ہے۔ عابد صاحب کی طبیعت کا تنقیدی علمی انداز انھیں نہرو کی طرف لے جاتا ہے جن کی شخصیت میں وہ زبردست کشش محسوس کرتے ہیں۔ لیکن دراصل بنیادی طور پر وہ گاندھی جی کے رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ گاندھی جی کے فکر و فلسفے کا ذکر کرتے ہوئے ان کی تحریر میں ایک عجیب برش اور روانی پیدا ہوجاتی ہے اور گویا الفاظ سے خیال کی چنگاریاں جھڑنے لگتی ہیں۔ عابد صاحب کی نثر منطقی اور استدلالی ہوتی ہے۔ خیال کی نوعیت کتنی پیچیدہ ہو اور بات کتنی ہی گہری ہو، ان کا اندازِ بیان اسے آئینے کی سی ہمواری اور صفائی سے پیش کردیتا ہے۔ لفظ ان کے ہاں خیال کی اصلیت کو گھٹانے یا بڑھانے کے کام نہیں آتا۔ وہ مصنف اور قاری کے درمیان ترسیل کا رشتہ قائم کرتا ہے اور کہیں کہیں تو ترسیل کا یہ عمل اس خوبی سے ہوا ہے کہ بیچ کے رشتے کا احساس ہی نہیں ہوتا۔ عابد صاحب کی نثر اردو میں صحت بیان اور Economy of Expression کی سب سے اچھی مثال کہی جاسکتی ہے۔

(رسالہ 'صبح'، دہلی، 1962، شمارہ 4 ,3 ,2)

تقریر وتعبیر

خطبات محمد ہدایت اللہ

زیرنظر کتاب 'تقریر وتعبیر' جناب محمد ہدایت اللہ کے اردو خطبات کا مجموعہ ہے۔ یہ خطبات دو طرح کے ہیں، اول وہ جن کا تعلق اردو زبان، تاریخ ادب اردو، اردو شاعری کی عظمت، مشاعروں کا کلچر یا ان سے ملتے جلتے موضوعات سے ہے، دوسرے وہ خطباب جو شخصیات کے بارے میں ہیں مثلاً غالب، بہادرشاہ ظفر، سرسید احمد خاں، حسرت موہانی، پریم چند وغیرہ۔ ان میں سے دو خطبات بوجوہ انگریزی میں پیش کیے گئے اور ان کا اردو ترجمہ کتاب میں شامل کیا گیا ہے۔ فاضل مصنف نے ان تمام کو تقریریں کہا ہے، اُن کو بھی جو خاصے جامع مضامین ہیں اور گہرے غور وفکر کا نتیجہ ہیں۔ ایسا شاید مصنف نے اُس انکسار کی وجہ سے کیا ہے جو سچی علمیت کی پہچان ہے۔ ایک جگہ انھوں نے مزے کی بات کہی ہے کہ نائب صدر بننے سے پہلے وہ بارہ برس تک دہلی میں رہے لیکن انھیں کبھی کسی مشاعرے میں نہیں بلایا گیا۔ انھوں نے بار بار اظہار خیال کیا ہے کہ شاعری کی روایت اگرچہ ان کے خاندان میں پچھلی پانچ پشتوں سے چلی آتی ہے، اور ان کے والد خان بہادر جناب حافظ محمد ولایت اللہ شعر کہتے تھے اور ان کا دیوان 'سوز وگداز' کے نام سے شائع ہوا تھا لیکن خود انھوں نے کبھی شاعری نہیں کی صرف شاعروں کا کلام پڑھا۔ اپنی خودنوشت سوانح حیات My Own Boswell میں ہدایت اللہ صاحب نے بالتفصیل بیان کیا ہے کہ علمی روایت کے ساتھ ساتھ ادبی خدمت اور شاعری کا چلن ان کے خاندان

میں کئی پشتوں سے چلا آتا ہے۔

ہدایت اللہ صاحب نے اعلیٰ تعلیم موریس کالج (ناگپور) کیمبرج یونیورسٹی کے ٹرنٹی کالج میں حاصل کی اور ان کے شعور کو نکھارنے میں انگریزی اور فرانسیسی کا زبردست ہاتھ رہا اور بعد میں وہ بیرسٹری اور ججی کے ذریعے قانون کے لیے پوری طرح وقف ہوگئے۔ لیکن ان کی تحریروں سے ثابت ہوتا ہے کہ ابتدائی زندگی کے ادبی ماحول کے اثرات ان کی شخصیت کا گویا جوہر بن گئے۔ ان کی شخصیت میں جو خاص طرح کا رچاؤ، دردمندی اور کشش ہے، اس میں ان کے ذوقِ شعر اور حسِ مزاح کا بڑا ہاتھ ہے۔ لگتا ہے ان کا ادبی مطالعہ قانون دانی اور ججی کے زمانے میں بھی برابر جاری رہا۔ زیرِنظر خطبات میں سے بعض نہایت اہم اور نازک مسائل پر ہیں جن کے لیے خاصا غور و خوض کرنا پڑا ہوگا اور کئی کتابیں بھی کھنگالنی پڑی ہوں گی۔ لیکن ان میں خشک مباحث نہیں، جگہ جگہ اُن معلومات کا چشمہ خود بخود پھوٹ بہا ہے جن کا تعلق اردو زبان کی نوعیت، اردو شاعری کی وقیع روایت یا میر و غالب، اور ذوق وظفر سے ہے۔ ہدایت اللہ صاحب کا ذہن اردو کلچر میں اس حد تک رچا بسا ہوا ہے کہ جب وہ ان موضوعات کو چھیڑتے ہیں تو گویا ٹھنڈے میٹھے پانی کا جھرنا اپنے آپ بہنے لگتا ہے اور آنکھوں کے سامنے وہ مناظر آجاتے ہیں جن کی حیثیت ہماری ثقافتی تاریخ کے سنہرے باب کی ہے۔ اس لحاظ سے 'اردو شاعری کی عظمت رفتہ' اور 'مشاعرے۔۔ کل اور آج' خاص طور سے پڑھنے سے تعلق رکھتے ہیں۔ پرانے زمانے میں مراختوں اور مشاعروں سے کس طرح مذاقِ سخن کی اصلاح ہوتی تھی، استادی شاگردی کے کیا سلسلے تھے، کیسی کیسی چوٹیں کی جاتی تھیں، ذوقِ شعر کا فیضان کس کس طرح طبیعتوں کو سیراب کرتا تھا، نسلوں کے بعد نسلیں شعری میراث کی کس طرح حفاظت کرتی تھیں اور وہ کیا دنیائیں تھیں جن میں شاعری کا چلن طبیعتوں میں ایک خاص طرح کی بالیدگی کو راہ دیتا تھا، ان تمام باتوں کا ذکر ہدایت اللہ صاحب مزے لے لے کر کرتے تھے۔ وہ کہتے ہیں: ''دہلی اور لکھنؤ کے قصے پرانے ہوگئے،

آج کی نسلوں کو ان باتوں سے سروکار نہیں رہا، مگر ان باتوں کو یاد کر کے میرا دل خوش ہوتا ہے۔ اب لوگ ان باتوں کو بھول رہے ہیں اس لیے میں نے ان کی یاد تازہ کردی۔" (ص 113) وہ کیا قدریں ہیں جو آج کے دور میں ضائع ہو گئیں۔ ہمارے معاشرتی تشخص میں وہ کیا بات تھی کہ جاتی رہی۔ آج ہمارے ذہن خالی اور دامن ہلکے کیوں ہیں۔ ہدایت اللہ صاحب ان باتوں سے براہِ راست بحث نہیں کرتے، بالواسطہ ان کا احساس دلاتے ہیں، اور اردو کے اس ثقافتی کردار کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو صدیوں تک ہندوستان کی سماجی اور جمالیاتی زندگی کی شیرازہ بندی میں مہتم بالشان رول ادا کرتا رہا ہے۔

اس کتاب میں ایسے خطبات بھی ہیں جن میں براہِ راست اردو زبان کے بارے میں گفتگو کی گئی ہے۔ جامعہ اردو کے جلسۂ تقسیم اسناد کے موقع پر، مہاراشٹر کالج بمبئی میں 1977 میں انھوں نے جو خطبہ دیا تھا اسے سننے کی سعادت مجھے حاصل ہوئی تھی۔ اس میں انھوں نے اردو کی اردوئیت پر نہایت جرأت مندانہ طریقے سے زور دیا تھا۔ انھوں نے کہا تھا "مجھے ہندی اور سنسکرت سے بغض و عداوت نہیں، میں نے دونوں سیکھی ہیں، بالمیکی اور کالی داس کو میں نے سنسکرت میں پڑھا ہے، پریم چند کی کہانیاں بھی پڑھی ہیں، اگر آج آپ کے سامنے اردو کے ساتھ جو برتاؤ ہے، اس کو باریک بینی کے ساتھ جانچ رہا ہوں تو یہ حرف گیری صرف اس نقطۂ نظر سے ہے کہ اردو کا کوئی مددگار اور معاون نہیں۔" (ص 21) انھوں نے اس بات کے خلاف احتجاج کیا تھا کہ "الزام صرف اردو کو دیا جاتا ہے کیونکہ اس میں عربی و فارسی کے الفاظ ہیں۔ ہندستانی کو ہندی بنانا اور ہندی کو سنسکرت بنانا منظور ہے مگر ہندی پر ہندستانی کا رنگ چڑھانا منظور نہیں۔" (ص 22) انھوں نے داغ کا حوالہ دیا:

کہتے ہیں اُسے زبانِ اردو
جس میں نہ ہو رنگ فارسی کا

لیکن اس کے ساتھ دلیل دی کہ غالب اور اقبال کی شاعری میں فارسی الفاظ

خوب خوب ہیں تو کیا وہ شاعری اردو کی نہیں۔ وہ کہتے ہیں : ''اردو زبان بچے کی زبان بھی ہے، بازار کی زبان بھی ہے، ادبی زبان بھی ہے، شاعری کی زبان بھی ہے، اس میں درجات ہیں مگر یہ ہر صورت میں اردو ہی رہتی ہے۔'' (ص 23) انھوں نے جگہ جگہ اس پر اصرار کیا ہے کہ اردو مختلف مذہبوں اور مختلف طبقوں سے تعلق رکھنے والوں کی زبان ہے۔ مستقبل میں اس کی بقا کے لیے ضروری ہے کہ اس کے ہمہ گیر کردار پر زور دیا جائے۔ وہ کہتے ہیں : ''اگر ہندی کو سنسکرت سے جوڑا جارہا ہے تو کیا ضروری ہے کہ ہم بھی وہی غلط راستہ اختیار کریں۔ بہت سے اردوداں تو قصداً فارسی بگھارتے ہیں۔ ان کا لکھا نہ فارسی ہے نہ اردو۔ آپ نے سنا ہوگا کہ کسی نے کہا تھا 'فارسی راٹانگ توڑم تا کہ والنگڑی شوذ' اب گویا اردو والوں کا مقولہ ہے 'فارسی را ٹانگ توڑم تا کہ وا اردو شوذ'۔ اگر ہم اپنی زبان عام فہم نہ ہونے دیں گے تو سراسر اردو کا نقصان ہوگا۔ ہندی چاہے کیسی ہی ہو، رائج ہوجائے گی مگر اردو نہ ادھر کی رہے گی نہ اُدھر کی۔'' (ص 36)

اردو کو پھیلانے کے لیے وہ اردو کتابیں ہندی رسم الخط میں چھاپنے کے حق میں ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ ''اردو شاعری میں اردو نثر میں ایسا جادو ہے کہ وہ اردو رسم خط ہو یا ہندی رسم خط اردو کا وار خالی جاہی نہیں سکتا۔'' (ص 25) اردو کو غیر اردو والوں میں مقبول بنانے میں سہگل اور اس پایے کے دوسرے گانے والوں کا کیا رول رہا ہے، ہدایت اللہ صاحب اس کی بھی یاد دلاتے ہیں۔ ایک جگہ انھوں نے فرمایا ہے کہ انھوں نے مسٹر جسٹس داس گپتا کو اڑتالیس گھنٹے میں اردو لکھنا پڑھنا سکھا دیا۔ ان کا کہنا ہے کہ پڑھانے کا جو طریقہ انھوں نے اختیار کیا ہے اس سے کوئی ہندی داں یا انگریزی داں صرف دو دن میں اردو پڑھنے لگتا ہے۔ انھوں نے اپنی علمیت اور زبان دانی کی مدد سے ضرور کچھ نکات پیدا کیے ہوں گے اور نئی راہ نکالی ہوگی۔ میرا خیال ہے کہ کسی موقع پر ضرور ان سے معلوم کرنا چاہیے کہ اگر یہ طریقہ صرف ججوں کے لیے نہیں تو ہم جیسے عامیوں کو بھی اس سے بہرہ اندوز ہونے کی سعادت حاصل

ہونی چاہیے۔

میں اس تبصرے کو بے حد مختصر رکھنا چاہتا ہوں اگر تفصیل میں نہ بھی جاؤں اور بہت سی قابلِ ذکر باتوں کا ذکر نہ بھی کروں، تب بھی بعض بنیادی مباحث کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے۔ مثال کے طور پر جب ان سے سرسید کے یوم پیدائش پر کچھ کہنے کے لیے کہا گیا تو انھوں نے صاف کہا کہ میں آپ کا ہم مکتب کبھی نہیں رہا۔ میرے لیے علی گڑھ یونیورسٹی اور سرسید کے بارے میں کچھ کہنا عجیب سا لگتا ہے لیکن مسلم یونیورسٹی کے لیے ان کے دل میں کیسا گہرا درد ہے اس کا بیان 'اردو زبان : قومی اور تعلیمی مسائل' میں دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ بات بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ 1977 میں ہدایت اللہ صاحب نے مسلم یونیورسٹی کے کردار کو بدلنے کی کوشش کے خلاف انتہائی جرأت مندانہ بیان دیا تھا۔

ہدایت اللہ صاحب کی شخصیت میں ان کا ادبی ذوق برابر کارفرما رہتا ہے، لیکن قانون کی تربیت کی وجہ سے ان کا ذہن منطقی طور پر کام کرتا ہے۔ وہ ہر مسئلے سے غیر جذباتی اور معروضی طور پر بحث کرتے ہیں، اور ان کا ہر خطبہ کسی نہ کسی مرکزی خیال کے گرد گھومتا ہے۔ وہ اکثر و بیشتر موضوع کے ایسے پہلوؤں کو لیتے ہیں جو عام نظروں سے پوشیدہ ہیں۔ بنارس میں بہادر شاہ ظفر کے مجسمے کی نقاب کشائی کے وقت دیے گئے خطبے میں انھوں نے ظفر کی سادگی اور انکساری کا بھی ذکر کیا ہے اور اس بلند ہمتی کا بھی جس کی وجہ سے کسی موڑ پر بھی انھوں نے انگریزوں سے سمجھوتہ نہیں کیا، اس وقت بھی نہیں جب ان کے دونوں بیٹوں کو شہید کر کے اور خود انھیں بھی قید کر کے رنگون بھیجا گیا۔ اس خطبے میں ظفر کے سیاسی اور شخصی المیے کی توجیہہ انھوں نے ظفر کی شاعری سے کی ہے اور بالواسطہ طور پر اس بحث کو بھی چھیڑا ہے جس کا غلط تاثر محمد حسین آزاد کے بیان سے قائم ہو گیا تھا کہ ظفر کا اکثر و بیشتر کلام ذوق کا کہا ہوا ہے۔ ہدایت اللہ صاحب نے ظفر کے اشعار ہی کی مدد سے یہ ثابت کیا ہے کہ جو درد و کرب اور بے بسی و بے کسی ظفر کے یہاں ہے، استاد ذوق کی اس

کیفیت سے صاحب سلامت بھی نہیں۔ گویا انھوں نے شان الحق حقی اور خلیل الرحمٰن اعظمی کی چھیڑی ہوئی بحث کو بجا طور پر آگے بڑھایا ہے۔

ہدایت اللہ صاحب کے والد حافظ ولایت اللہ مرحوم کی طنزیہ اور ظریفانہ نظموں کا مجموعہ بمبئی سے 'سوز و گداز' کے نام سے شائع ہوا تھا۔ ان کی فلسفیانہ طویل نظم 'تعمیر حیات' کے نام سے چھپی تھی۔ کہا جاتا ہے کہ حالی کی مسدس اور اقبال کے شکوے کے بعد اس نظم کی اپنی ایک حیثیت ہے۔ ہدایت اللہ صاحب کے والد حالی سے اپنی نظموں پر اصلاح لیتے تھے، بعد میں وہ سائل دہلوی سے اصلاح لینے لگے۔ یوں وہ خاندان داغ سے تعلق رکھتے تھے، پر شاعری میں ان کا انداز طنز و ظرافت کی وجہ سے اکبرالہ آبادی جیسا تھا۔ مشاعروں اور علی گڑھ کے حوالے سے ایک دو جگہ ان کی نظموں کا ذکر آ گیا ہے۔ خاص طور سے وہ نظم جو انھوں نے علی گڑھ کالج کے سالانہ اجلاس کے موقع پر ڈائننگ ہال کی شکایت کے طور پر سرسید احمد خاں کی خدمت میں پیش کی تھی اور جو نظامی گنجوی کے ایک قطعہ پر مبنی ہے۔ اسی طرح ایک اور نظم گاندھی جی کے نمک ستیہ گرہ اور ڈانڈی مارچ کے بارے میں ہے جو خاصی نمکین ہے اور جس میں مزے لے لے کر سامراج پر طنز کیا گیا ہے۔

اس مجموعے میں غالب پر تین خطبات ہیں: 'غالب کی فارسی غزلیں'، 'غالب کا مرتبہ' اور 'غالب کی عظمت کے چند پہلو'۔ ان کا تفصیلی ذکر تو ممکن نہیں البتہ اس امر کا اظہار ضروری ہے کہ ان میں ہدایت اللہ صاحب نے ایک ایسے سوال کا جواب دینے کی کوشش کی ہے جس کی طرف غالبیات میں اب تک پوری توجہ نہیں کی گئی تھی یعنی یہ کہ آخر کیا وجہ تھی کہ غالب ایک مقبول ترین شاعر ہونے کے باوجود شروع سے بہادر شاہ ظفر کی استادی کا درجہ حاصل نہیں کر سکے اور ان کی کوئی خاص عزت دربار میں نہیں تھی۔ اس مسئلے کے تمام پہلوؤں سے بحث کرتے ہوئے ہدایت اللہ صاحب نے غالب کے ایسے اشعار کو بھی پیش کیا ہے جس میں ہمارے 'شاعر نغز گوئے خوش گفتار' نے بار بار فریاد کی ہے:

ظلم ہے گر نہ دو سخن کی داد
قہر ہے گر کرو نہ مجھ سے پیار

اور ان تکلیفوں اور پریشانیوں کا بھی ذکر کیا ہے جو غالب کو ناقدریٔ دربار کی وجہ سے اٹھانی پڑیں:

اے پرتوِ خورشیدِ جہاں تاب اِدھر بھی
سائے کی طرح ہم پہ عجب وقت پڑا ہے

ہدایت اللہ صاحب نے اشعار ہی کی مدد سے استدلال کرتے ہوئے بتایا ہے کہ ایک خاص وجہ تو غالب کا انداز تغزل کا تھا جو بیدل کے طرز میں تھا جبکہ ظفر کا مزاج سادگی پسند تھا۔ ان کا خیال ہے کہ غالب کا پیچیدہ کلام، فارسی الفاظ کی بھرمار، طویل اضافتیں ظفر کے کیا کام آتیں۔ دوسرے اس زمانے میں شاہ نصیر اور ان کے شاگردوں کا دور دورہ تھا، ذوق کا تعلق اسی قبیلے سے تھا جبکہ غالب ایسے کسی سلسلے سے متعلق نہیں تھے۔ تیسرے ظفر ایک پارسا اور پرہیزگار انسان تھے اور غالب کی شراب نوشی اور قماربازی ظفر کے نزدیک یقیناً قابل تحسین نہیں ہوگی۔ ہدایت اللہ صاحب نے اس واقعہ سے بجاطور پر استناد کیا ہے جسے حالی نے یادگار غالب میں بیان کیا ہے کہ جب ظفر نے غالب کا یہ شعر سنا:

یہ مسائل تصوف یہ ترا بیان غالب
تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا

تو بادشاہ نے کہا ''بھئی ہم تو جب بھی ایسا نہ سمجھتے''، غالب نے فوراً کہا، ''حضور تو اب بھی ایسا ہی سمجھتے ہیں، مگر یہ اس لیے ارشاد ہوا ہے کہ میں اپنی ولایت پر مغرور نہ ہو جاؤں۔'' (ص 67)

غالب کا تو صاف صاف اقرار موجود ہے:

جانتا ہوں ثواب طاعت و زہد
پر طبیعت ادھر نہیں آتی

اس طرح ہدایت اللہ صاحب نے نہایت مدلل طور پر تاریخ ادب کے اُس اہم سانحے سے بحث کی ہے جس نے ہمارے عظیم شاعر کی زندگی کو درد و اندوہ سے بھر دیا تھا، انھوں نے غالب و ذوق وظفر کے اشعار اور ان تینوں کے شعری مزاج کے تجزیے سے جو نتائج برآمد کیے ہیں، اُن سے بیشتر لوگوں کو اتفاق ہوگا۔

قانون کی زندگی کے تقاضے کیسے سخت ہوتے ہیں، ان کو وہی لوگ جانتے ہیں جو اس وادی سے گزرے ہیں۔ کیسے کیسے نکات پر کیسی کیسی مغزسوزی کرنی پڑی ہے اور مقدمات کی فائلوں میں دن رات کیسے کیسے ذہن جلانا پڑتا ہے، جناب محمد ہدایت اللہ اپنی زندگی کے طویل سفر میں اِن تمام ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہوئے، تبھی تو وہ ہندستانی عدلیہ کے اعلیٰ ترین عہدے یعنی چیف جسٹس سپریم کورٹ آف انڈیا تک پہنچے۔ اب نائب صدر جمہوریۂ ہند اور چیرمین راجیہ سبھا کی وجہ سے ان کی قومی ذمہ داریاں کیسی شدید اور کثیرالنوع ہیں لیکن اردو سے محبت جس طرح ان کے وجود میں بمنزلہ جو ہر جاگزیں ہے، اور اردو کلچر جس طرح اُن کے ذہن وشعور کا حصہ ہے، اور وہ اپنے قول وفعل، کردار و گفتار سے اردو زبان، اس کی تہذیبی اقدار اور اس کے جمالیاتی رچاؤ کا جو ثبوت فراہم کرتے رہتے ہیں اور اردو کی پاسداری کا جو حق ادا کرتے ہیں، وہ اس مشکل دور میں اردو زبان کے لیے تو سرمایۂ افتخار ہے ہی، اردو والوں کے لیے حوصلہ افزائی کا ایک معنی خیز باب بھی ہے۔ خطبات کا یہ مجموعہ اس کا جیتا جاگتا ثبوت ہے۔

(جامعہ دہلی، اکتوبر 1980)

کچھ جدید افسانہ کے بارے میں٭

ستمبر کے شب خون 'اردو افسانہ میں انحراف' پر جو دلچسپ سمپوزیم شائع ہوا ہے، اس نے موضوع زیر بحث کے کئی اہم پہلوؤں کا احاطہ کرلیا ہے۔ میں یہاں صرف چند باتوں کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہوں۔

دوران گفتگو شہریار نے ایک اہم بات کی طرف یہ کہہ کر اشارہ کیا ہے کہ ''افسانہ اب شاعری سے نزدیک آرہا ہے۔'' بلراج کومل نے زبان کی تبدیلی کا ذکر کرتے ہوئے کہا ہے کہ ''اب ساری کی ساری زبان شاعری کی زبان ہے۔'' اس پر خلیل الرحمٰن اعظمی نے وضاحت کی ہے، ''رومانی دور کے افسانوں میں ... ضرورت سے زیادہ حصہ شعریت کا حامل ہوتا تھا ... یہ مستحسن نہیں تھا۔ بعد میں کرشن چندر، قرۃ العین حیدر وغیرہ کے یہاں جو شعرزدگی اور غیرضروری شاعرانہ زبان پائی جاتی ہے، وہ ہمیں کھٹکتی رہی ... ایک طرح کا صحافتی افسانہ جو بہت مروج ہوگیا تھا اور جس میں زبان کا تخلیقی استعمال بہت کم ملتا تھا، اس کے مقابلے میں آج کے افسانے کا شعری کردار ہمیں زیادہ بھلا معلوم ہوتا ہے۔''

سوال یہ ہے کہ افسانہ میں 'شعریت' اور شعرزدگی' کے نام سے جو چیز غیر مستحسن رہی ہے، اس کی نوعیت کیا تھی؛ اور اس میں اور جدید افسانہ کے 'شعری کردار' میں جس کی بظاہر سب نے تعریف کی ہے، کیا فرق ہے؟ نیز افسانہ کی اس تبدیلی کا تعلق محض 'زبان' سے ہے یا افسانہ کے پورے مزاج سے ہے؟ اور کیا واقعی افسانہ کی

٭ یہ چالیس برس پہلے کا مختصر نوٹ ہے۔ اس میں سماجی معنویت کی نفی کو لے کر جن خدشات کا اندیشہ ظاہر کیا گیا ہے، بعد کو وہ سچ ثابت ہوئے۔ (ن)

زبان" ساری کی ساری شاعری کی زبان" ہوگئی ہے؟

ان باتوں کا تعلق چونکہ اردو نثر کے بنیادی مزاج سے ہے، اس لیے اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ اردو نثر کی یہ بدنصیبی ہے کہ اس نے غزل کے سایہ تلے آنکھ کھولی، اور آج تک یہ شاعری کے اثر سے پوری طرح آزاد نہیں ہوسکی۔ اردو نثر پر غزل کا تسلط دو طرح سے ظاہر ہوتا رہا ہے یعنی سستی جذباتیت میں اور آرائش لفظی کی صورت میں، نثر میں یہ دونوں باتیں غیر مستحسن ہیں۔ سرسید اور حالی کا ایک کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے نثر کو نثری بنیاد پر آگے بڑھایا اور عقلیت کے مقابلے میں جذباتیت اور سادہ اسلوب کے مقابلے میں شعرزدگی کے خلاف قلمی جہاد کیا۔ یہ ایک 'ترقی پسندانہ' اقدام تھا، لیکن خود ترقی پسند تحریک نے جس کی مقصدیت اگرچہ سرسید تحریک کی اصلاحی کوششوں سے یکسر غیر متعلق نہ تھی، زبان کے مقابلے میں سرسید تحریک کے رول کو الٹ دیا اور اپنی ولولہ انگیزی اور ہیجان خیزی کی بدولت اردو کو پھر اسی شعرزدگی اور جذباتیت کی دلدل میں ڈال دیا، جس سے سرسید تحریک نے اسے آزاد کرانے کی کوشش کی تھی۔

نثر کی یہ شعریت جس کا تعلق سستی جذباتیت، کھوکھلے جوشیلے پن اور لفظوں کی سجاوٹ اور رنگینی سے ہے، جدید اردو افسانہ سے کوئی میل نہیں رکھتی۔ جدید افسانہ کا سفر زبان کے چٹخارے سے انحراف کا سفر ہے لیکن جب یہ کہا جاتا ہے کہ "جدید افسانہ شاعری کے نزدیک آرہا ہے" تو میرے نزدیک اس سے مراد فقط یہ ہے کہ جدید افسانہ شاعری کے جوہر سے نزدیک آرہا ہے،[1] یعنی اب بات واشگاف اور کھلے ڈلے طور پر نہیں کی جاتی۔ کومل صاحب نے صحیح کہا ہے، "پہلے افسانہ کی زبان بیانیہ ہوتی تھی، اگر اس کی کوئی علامتی Significance مجموعی طور پر بن جائے تو بن جائے، اس طرف کوئی شعوری کوشش نہیں تھی۔" شمس الرحمٰن فاروقی اور محمود ہاشمی نے

---

1 "... Poetry which should be essentially poetry, with nothing 'Poetic' about it, poetry standing naked in its bare bones." T. S. Eliot

شاعری کے ''خلاقانہ اور استعاراتی عمل'' پر زور دیا ہے۔ فاروقی صاحب نے کہا ہے ''تفصیلات کو چھانٹنے کا عمل شاعری کا عمل ہے ... غیرضروری تفصیلات کا اخراج جو شاعری کرتی ہے، وہ افسانہ بھی کررہا ہے۔'' گویا مطلب یہ ہوا کہ افسانہ اس معنی میں شاعری کے نزدیک آرہا ہے کہ اب یہ سپاٹ بیانیہ (بیان) نہیں رہا، بلکہ ''استعاراتی'' اور علامتی ہوگیا ہے۔ لیکن یہاں اس بات پر زور دینے کی بھی ضرورت ہے کہ ایسا محض 'زبان کی تبدیلی' کی وجہ سے نہیں ہوا۔ بنیادی تبدیلی رویہ کی تبدیلی ہے جس سے 'انداز بیان' متاثر ہوتا ہے۔ مقصدی دور میں افسانہ خارجی اور معروضی تھا، اب inward ہونے سے یہ موضوعی، داخلی اور ذاتی (باطنی) ہوگیا ہے۔ اب افسانے کا فن سطح کے حقائق کو چن کر ان کی تصویر کشی کا یا خارج کی ریل پیل کو من و عن پیش کرنے کا فن نہیں رہا، بلکہ اب یہ خارجی حقائق کے پیچھے چھپے ہوئے تہہ در تہہ پیچیدہ رشتوں، نہاں خانہ ذات میں گونجنے والی پراسرار آوازوں یا ذہن و روح کی گہرائیوں میں پیدا ہونے والی ہلکی گہری لہروں کو اظہار کی سطح تک لے آنے کا فن ہے، اس لیے انداز بیان علامتیت اور اشاریت کا پہلو لیے ہوئے ہے۔ تاہم یہ کہنا مناسب نہ ہوگا کہ اب افسانہ کی زبان ''ساری کی ساری شاعری کی زبان'' ہے۔ میرے نزدیک علامتیت زبان نہیں، انداز بیان ہے، پیرایۂ اظہار ہے۔ جہاں تک جدید افسانہ کی زبان کا تعلق ہے، یہ شاعری (آرائش لفظی کے معنی میں) سے نزدیک ہونے کی نہیں بلکہ اس سے دور ہونے کی مثال پیش کرتی ہے، یعنی جدید افسانہ کی زبان اب سادہ، سپاٹ، ٹھیٹھ اور کھری، اور غیر مرصع اور غیر رنگین ہوگئی ہے، کم و بیش وہی جو منٹو کی زبان ہے، بنیادی اردو کے مزاج سے لگا کھاتی ہوئی، جو ادائے مطلب پر قادر ہے اور اظہار سے عاجز نہیں۔ اس کی جامع تعریف اگرچہ آسان نہیں، لیکن مانع طور پر کہا جاسکتا ہے کہ یہ غیرتجلی اور معرا زبان ہے۔ جدید افسانہ کے علامتی اور تجریدی انداز بیان نے اسی زبان پر اپنی بنیاد رکھی ہے۔

رہا افسانہ میں خلاقانہ نثر کا استعمال تو اتنی بات خاطرنشان رہے کہ شعرزدگی اور

شعریت اور خلاقیت میں فاصلہ ایک قدم کا ہے۔ میرے نزدیک اس سلسلے میں کرشن چندر اور قرۃ العین حیدر کا نام ایک ساتھ لینا مناسب نہیں۔ ایسا ایک تو 'شعریت' کی مبہم اصطلاح کے استعمال کی وجہ سے اور دوسرے 'زبان' اور 'انداز بیان' کے تصور میں فرق نہ کرنے کی وجہ سے ہوا ہے۔ کرشن چندر کی شعریت پر ہمیں اعتراض اس کی رومانیت اور جذباتیت کی وجہ سے ہے جو ان سے ازلی گناہ (Original sin) کی طرح چپکی ہوئی ہے۔ ان کی نثر کی خلاقیت پر اس سے کوئی حرف نہیں آتا۔ یہی خلاقیت ہی تو انھیں دوسروں سے ممتاز کرنے میں مدد دیتی ہے، ورنہ رومانیت کے مرد میدان تو اور بھی بہت سے ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے اپنی خلاقانہ نثر سے دوسرا کام لیا ہے۔ اپنے حالیہ افسانوی ادب میں انھوں نے وقت کی روانی کو گرفت میں لینے، ماضی (زماں) کے تسلسل کو دریافت کرنے اور ذہنی بہاؤ کی موجوں کو اظہار کا روپ دینے میں جو کارنامہ انجام دیا ہے، اس میں ان کی نثری خلاقیت کو خاصا دخل ہے اور ان کا یہ تجربہ لائق قدر ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ نثر کی خلاقیت کے کئی پہلو ہو سکتے ہیں۔ اگر ان میں سے کوئی پہلو جدید افسانہ کے تجریدی اور علامتی انداز سے میل نہیں رکھتا تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس کی اہمیت سے چشم پوشی کی جائے!

سمپوزیم کے آخر میں کول صاحب نے ایک اور اہم سوال کی طرف توجہ دلائی ہے کہ ''وہ کون سا معیار ہوگا جس کے ذریعہ ہم رام لعل اور احمد ہمیش کو بہ یک وقت Judge کرسکیں۔'' اس کے جواب میں شمس الرحمٰن فاروقی نے کافکا اور پشکن کی مثال دے کر بتایا ہے کہ جدید افسانہ اس طرح نئے انسان کو پیش کرتا ہے کہ مابعدالطبیعیاتی Metaphysical Pre occupations زیادہ سامنے آتی ہیں جو اس کی کیفیات سے متعلق ہیں، بجائے ان کیفیات کے جو Socially Conditioned ہیں۔'' میں کافکا کی حد تک اس وضاحت سے متفق ہوں، لیکن پشکن کے لیے — Socially conditioned reference کی جو اصطلاح استعمال ہوئی ہے، اس سے یہ غلط فہمی پیدا ہو سکتی ہے کہ جدید ہونے کے لیے افسانہ کا سماجی صورت حال سے قطع

تعلق کرنا ضروری ہے۔ میرے نزدیک جدید اور غیر جدید میں بنیادی فرق صرف رویہ کا نہیں بلکہ treatment کا بھی ہے۔ پشکن غیر جدید اس لیے نہیں کہ اس کا ادب social reference کا ادب ہے، بلکہ اس لیے کہ اس نے حقائق کو tangible سطح پر بالذات طور پر پیش کیا ہے۔ گویا جدید ہونے کے لیے قید سماجی طور پر متعلق یا غیر متعلق ہونے کی نہیں بلکہ حقائق کے inward روپ اور ان کے مرئی اور غیر مرئی رشتوں سے واسطہ رکھنے یا نہ رکھنے کی ہے۔

ہماری بدنصیبی ہے کہ جدیدیت ہمارے ہاں ترقی پسندی کے بعد اور بہت کچھ اس کی ضد میں آئی۔ ترقی پسندوں کی مقصدیت اور سماجی معنویت کا ردعمل علاوہ اور باتوں کے سماجی صورت حال سے قطع تعلق کرنے میں بھی ظاہر ہوا اور یہ ایک حد تک فطری بھی تھا، لیکن اگر اس کا یہ مطلب لیا جائے کہ جو تخلیق سماجی صورت حال سے جتنی غیر متعلق ہوگی، وہ اتنی ہی جدید بھی ہوگی تو اس سے جو مضحک صورت حال پیدا ہوگی اس کا تصور آسانی سے کیا جاسکتا ہے۔ ادب کا سماجی صورت حال سے جو تعلق ہے وہ ظاہر ہے ادھر جو تبدیلی آئی ہے تو وہ یہ ہے کہ سماجی صورت حال کوئی بالذات چیز نہیں، یعنی اس کی ایسی پیش کش جس میں فرد یا انسان کی ذات کی uniqueness فنا ہوجائے، غلط ہے۔ دراصل پہلے افسانہ نگار کا سفر سماج کی اہمیت سے شروع ہوتا تھا، اب یہ فرد کی uniqueness سے شروع ہوتا ہے اور جس نہج سے ذات سماجی صورت حال سے متعلق ہے، اسی نہج سے اگر سماجی صورت حال کا ذکر بھی افسانہ میں آئے گا تو اس سے افسانہ کے جدید ہونے پر کوئی حرف نہیں آتا Socially-Committed اور Socially involved ادب میں ہمیں فرق کرنا ہوگا۔ مغرب کے جدید ترین شاعروں اور ادیبوں کو لیجیے، وہ کارل شپیرو ہوں، گنز برگ ہوں، کیرواسک ہوں، سناڈگراس، جان اوہیرا، برنارڈ مالیموڈ، سال بیلو، یا گری سنائڈر ہوں یہ لوگ جس داخلی کرب، قدروں کی پامالی اور لاانسانیت کا ذکر کرتے ہیں، وہ یہاں کی سماجی صورت حال کی پروردہ ہے۔ ہمارے ادیبوں کو بھی یہ موضوعات جی

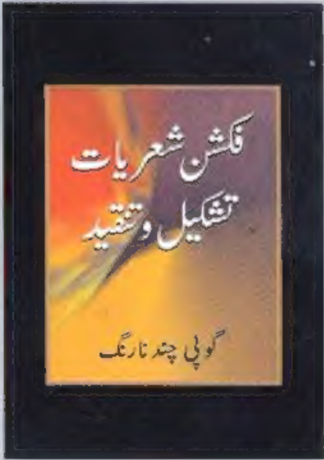
سے پسند ہیں، اور اس میں کوئی حرج بھی نہیں، کیونکہ یہ موضوعات موجودہ تہذیب کا جدید ذہن کو چیلنج ہیں۔ لیکن زندگی کے امکانات ان گنت ہیں، دوسرے تضادات اور چیلنج بھی قابل توجہ بن سکتے ہیں، اور انھیں قبول کرنے میں کوئی قباحت نہیں۔ شرط یہ ہے کہ سماجی حقائق کو محض خارجی (سطحی) طور پر پیش کرنا مقصود نہ ہو بلکہ ان کے اثر سے ذہن کی گہرائیوں میں جو پراسرار دنیا ابھرتی ہے، اس کی منطقی اور غیر منطقی معنویت بھی نظر میں رہے۔ اس طرح اگر حقائق کا تجزیہ ذہن و ذات کو نقطۂ آغاز بنا کر کیا جائے تو وہ کسی طرح جدیدیت کے منافی قرار نہ پانا چاہیے۔

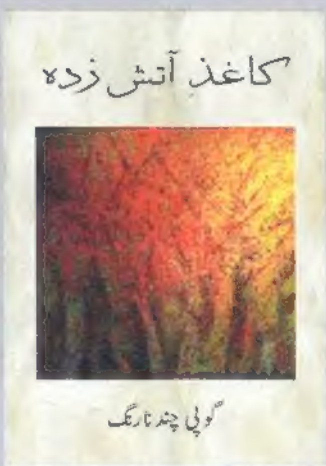
(شب خون، الہ آباد، فروری 1970، تحریر زمانۂ وسکانسن)

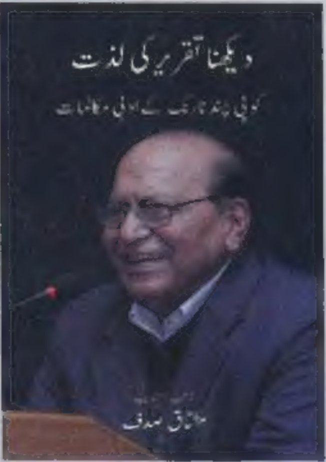
اس کتاب میں شامل بعض مضامین کی ایک جھلک :

- غالب اور حادثۂ اسیری
- مخطوطہ فغانِ دہلی اور مطبوعہ نسخوں کا تقابلی مطالعہ
- اردو ادب میں اتحاد پسندی کے رجحانات
- دکنی اردو شاعری کا تہذیبی مطالعہ
- محمد علی جوہر کی شاعری اور جذبۂ حریت
- شعرِ حسرت کی سیاسی جہت پر ایک نظر
- جوش ملیح آبادی : شاعرِ حریت و انقلاب
- مالک رام : رہروِ راہِ غالب
- نظیر اکبر آبادی : تہذیبی دیدباز
- عظمت اللہ خاں : طرزِ مثنوی کا پرستار
- دبستانِ دہلی اور لکھنؤ کی بحث
- سید محی الدین قادری زور
- ڈاکٹر ذاکر حسین : دانائے راز اور مردِ مجاہد
- سہیل عظیم آبادی : رفتید ولے نہ از دلِ ما
- آلِ احمد سرور : پیرِ مغاں ہے مردِ خلیق
- خلیل الرحمٰن اعظمی : کیا تیرا بگڑتا جو نہ مرتا کوئی دن اور
- حبیب جالب : سبز جڑوں کی شاعری اور عوامی جمالیات
- کالی داس گپتا رضا دیارِ شاعری میں

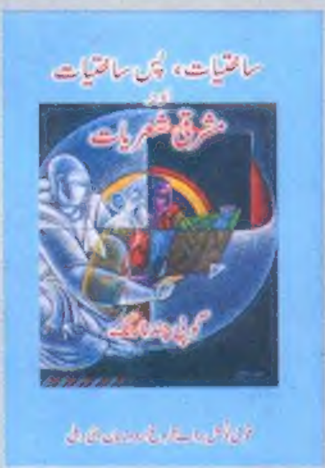
... اور دیگر

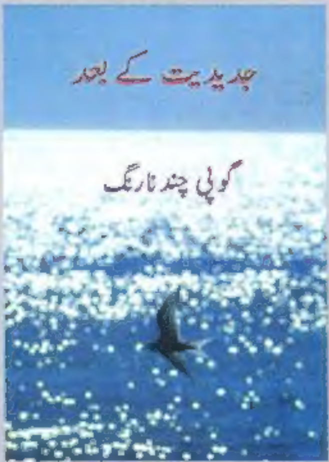


















EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE

3108, VAKIL STREET, KUCHA PANDIT, LAL KAUN, DELHI-6 (INDIA)
PH: 23216162, 23214465 FAX: 011-23211540
E-MAIL: ephdelhi@yahoo.com

978-81-8223-862-9